ANTIUTOPIAS

literatura, cinema e crítica social 1895-1990

Vittorio Pastelli

Palavras-chaves: antiutopia, distopia, sociologia da ciência, cinema, George Orwell, H. G. Wells, Kurt Vonnegut, Yevgeny Zamyatin, Jonathan Swift, Aldous Huxley, James Gunn, Daniel Drode, Ray Bradbury, ficção científica.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

O assunto de que trata este livro é bastante conhecido: literatura futurística. Seu principal objetivo é mostrar que essa literatura pode ser vista como “sociologia em forma de ficção”. Alguns de seus textos mais bem articulados nada ficam a dever, em termos de capacidade de antecipação, rigor e perspicácia quanto ao desenvolvimento provável de

tendências atuantes no mundo, a obras que estamos acostumados a filiar à (boa) sociologia da ciência. Não que se deva tirar daí a conclusão de que temos diante de nós algum filão não-explorado de teses sociológicas originais. A originalidade vem principalmente na forma como tais ideias nos são apresentadas. Em lugar de longas digressões cheias de notas de rodapé, esmagadas sob títulos como “o impacto da ciência sobre a sociedade”, “a responsabilidade social do cientista”, “ética da pesquisa científica”, “ciência e Estado” etc. etc. etc., temos a leveza de “História dos tempos futuros” ou “A superfície do planeta”. Do ponto de vista de uma reflexão sobre o futuro, ganha-se em expressão e acessibilidade e o que se perderia em termos do suposto rigor daqueles títulos mais pesados é pouco, se é que algo realmente.

Partindo dessa premissa, isto é, vale a pena estudar —pelo menos alguns— textos literários como peças de sociologia, passamos ao exame de fato desse gênero de ficção. Nesse momento, deparamo-nos com um horizonte sombrio: a literatura do século 20 vê o futuro com extremo pessimismo. Por quê?

Nosso trabalho é duplo, agora. Mostrar que essa “sociologia literária” exibe qualidades que vão além do prazer da leitura proporcionado pela ficção e tentar explicar de onde, em uma época de tanta confiança na ciência e em suas supostas soluções para problemas contemporâneos, essa mesma literatura destila sua amarga resignação a respeito do futuro próximo.

E essa resignação é evidente no cinema, hoje uma forma mais popular de entretenimento do que o era a literatura nos tempos em que Wells publicou suas primeiras obras de ficção científica. O apêndice traz um lista razoavelmente completa de filmes futurísticos, podendo-se constatar que predominam o caos e a desolação.

O HORIZONTE

a. o futuro sombrio

Tente se lembrar de qualquer livro, conto ou filme que retrate o futuro. Esse futuro é melhor ou pior que o presente? A resposta depende um pouco do meio escolhido. Se o meio for o cinema, a resposta é "pior" em praticamente 100% dos casos. Desde "Metrópolis", de 1926, o futuro da Terra é sempre retratado como algo a que o presente, mesmo com todos seus problemas, é preferível. Superpopulação, poluição, violência, guerra nuclear ou bacteriológica, Estados superequipados para vigiar perfeitamente cada pessoa. A lista não tem fim e o quadro é um só: é melhor que as coisas fiquem como estão hoje. Mas, é claro, isso não é possível, afirmam, tacitamente ou não, esses mesmos filmes, o que só faz ampliar o horror que despertam.

Se o meio escolhido é a literatura, então o máximo que se pode dizer é que aqui e ali aparecem vozes discordantes, vozes que encaram o futuro com otimismo. O tom que prevalece é, de novo, negativo.

Ao mesmo tempo, este é o século da ciência. Uma pesquisa de opinião qualquer mostrará que ela tem alto prestígio (por exemplo, Gallup, 1987) ou um estudo psico-sociológico mostrará que as pessoas são capazes de tudo, mesmo de cometer crimes graves, em seu nome (Milgram, 1976). Esse prestígio chega ao ponto de autores como Ziman afirmarem que a ciência ocupa hoje o lugar que a religião tinha 400 anos atrás (e não só Ziman; essa afirmação já se tornou lugar comum). É a ciência que abre as portas do futuro, é ela que pode trazer para todos os homens bem-estar, saúde etc. Mais que a ciência objetiva, a retórica científica tomou conta de tudo: detergentes, métodos para corte de cabelo, de grama, ou mesmo métodos de previsão astrológica ganham *status* quando a eles se adiciona o adjetivo "científico". Ao mesmo tempo, quando se deixa de lado a reflexão mais objetiva acerca da ciência e se vai ver como ela aparece na ficção, a imagem é outra. Na ficção futurística em especial, a ciência é uma força desconhecida que traz

frutos predominantemente maus. Esse contraste parece pedir uma explicação. Por que a mesma sociedade que tem ciência em alta conta aprecia imagens negativas da ciência quando se trata de ficção?

A explicação corrente (Llopis, 1974, Gerald e Dillon, 1976) diz que a imagem da ciência na ficção científica (FC) —gênero que abarca, entre outros, o subgênero da literatura futurística— decaiu depois da Segunda Guerra Mundial, especialmente depois da explosão de duas bombas atômicas sobre o Japão. Mas, bem antes disso, Wells, Zamyatin, Huxley ou Forster já descreviam futuros terríveis nos quais o desenvolvimento da ciência e da tecnologia tinha papel preponderante. Também antes da Segunda Guerra, o cinema já retratava futuros terríveis, como em "Metrópolis" ou "Coisas por vir" ("Things to come"). E mais. Não é que tenha havido um desequilíbrio com a Segunda Guerra, ou seja, antes dela existiam mais histórias de futuros bons e, depois dela, mais de futuros ruins. O futuro é ruim desde fins do século passado, desde Wells. É verdade que algumas histórias futurísticas se "beneficiaram" da bomba atômica. Segundo os números de Brians (Brians, 1987), de 1895 a 1944, 38 histórias de FC retrataram as conseqüências do uso descuidado da energia nuclear. Mas, nos cinco anos seguintes a Hiroxima e Nagasáqui, de 1945 a 1949, foram 102. Quanto às antiutopias (ou distopias), o número não se altera. Das estudadas aqui, quase a metade foi escrita antes da Segunda Guerra. E mais, o advento desta (e das bombas) não alterou o conteúdo desse subgênero da FC. Existem novidades, mas elas não parecem ter relação direta com eventos ligados à Segunda Guerra.

Já I. F. Clarke (1986) vê a Primeira Guerra como divisor de águas para a literatura futurística. Antes dela, valia o otimismo quanto aos ilimitados benefícios que a ciência traria para a humanidade já que, segundo o pensamento da época, nada poderia deter o progresso científico e, com ele, o da humanidade, o que Clarke denomina "*triunfalismo evolutivo*". A guerra aumentou a demanda por avanços técnicos, a qual foi prontamente atendida, com, por exemplo, o gás mostarda e a aviação de combate. Essas inovações ampliaram a carnificina em uma escala sem precedentes.

Mas, para sustentar essa argumentação, Clarke deixa de lado obras como “A máquina do tempo”, “Uma história dos tempos futuros”, “Quando o adormecido despertar”, estas, todas de Wells e ainda “A máquina pára”, de E. M. Forster e “A morte da Terra”, de Rosny Aîné. Todas projetam um futuro sombrio para a humanidade e todas são anteriores à Primeira Guerra. Fica também de fora o fato (significativo, acredito) que o imensamente perseverante Jules Verne escreveu, bem antes de 1914 (provavelmente, cerca de 1900), sua única obra a mostrar ações no futuro, “O Adão eterno”, cujo tema é o desastre que aguarda a humanidade e o caráter cíclico desses desastres. Ou seja, para sustentar a hipótese da Primeira Guerra é preciso ser muito seletivo na escolha de autores e de obras.

(Em todo caso, frise-se que tanto Rosny Aîné quanto Verne atribuem o desastre a eventos fora do controle humano —Rosny à progressiva falta d’água e Verne a uma grande movimentação da crosta terrestre— e não ao concurso de algum instrumento humano que tenha saído de controle; assim, são mais conservadores que Wells e Forster, mais na linha das grandes pragas, como Mary Shelley.)

Dessa forma, mesmo que fosse possível um levantamento exaustivo da literatura futurística, e mesmo que esse levantamento nos provasse que a maioria das obras tinha um tom otimista que se deteriorou depois da Primeira Guerra (para Clarke) ou da Segunda (para outros autores), permanece o fato de que as obras das quais ainda hoje se fala tinham caráter predominantemente negativo. E isso desde fins do século passado.

Uma coisa deve ser mantida em mente quando se fala em “a maioria das obras” ou em “obras representativas”: não existem dados confiáveis acerca de número de obras num dado gênero num dado intervalo de tempo, especialmente se elas pertencem a um gênero popular, divulgado em publicações de baixo nível editorial, as quais acabam não sendo coletadas por bibliotecas ou por colecionadores eruditos. Dessa forma, o campo fica aberto para quem quiser afirmar que “a maioria das obras em dada época retrata o futuro com otimismo” ou para quem quiser afirmar exatamente o oposto. Como se sabe que é a

maioria? Na verdade, tudo o que se sabe é que algumas obras ficaram —como as de Jules Verne ou as de H. G. Wells— e outras desapareceram por completo. Assim, no que segue, quando falarmos que um determinado quadro, o futuro sombrio, digamos, predomina em dada época, estaremos apenas querendo dizer que as principais obras nos fornecem essa perspectiva. Toda conversa sobre "maioria" e "minoria" encobre esse fato fundamental: existe um fator que não tem como ser substituído por qualquer análise simplesmente numérica —a familiaridade com os objetos estudados. Não tem como, nem por quê.

Descartadas as explicações fáceis das guerras mundiais, é preciso colocar algo em seu lugar. Essa é uma das motivações do texto que segue. Encontrar razões que deem conta dessa visão predominantemente negra do futuro que se encontra na literatura do século 20 e avaliar se esses futuros, principalmente os retratados na literatura distópica, são apenas um artifício literário ou se representam uma reflexão cuidadosa acerca da ciência e de seu impacto sobre a sociedade, especialmente com respeito à questão de como ciência e tecnologia se aplicam ao planejamento social.

b. caracterizando o objeto do estudo

Literatura futurística é fenômeno recente nas letras: cerca de 200 anos. Seu primeiro século foi de otimismo. O futuro da humanidade é bom, a ciência guarda as chaves para a cura de doenças, para o fim dos males que atingem as sociedades, para a proteção contra todas as peças que a natureza possa, em sua infinita benevolência, querer pregar.

Esse quadro muda em fins do século passado. Para especificar um ano, escolheremos 1899, quando H. G. Wells publica "Uma história dos tempos futuros". (Quatro anos antes, ele havia publicado "A máquina do tempo", cujas inovações formais e a importância para outras narrações futurísticas são absolutamente fundamentais para a construção de uma visão moderna de futuro, articulando a um só tempo reflexão social e

darwinismo.) Desde então, o futuro passa a ser negro, sendo deixadas à humanidade apenas as alternativas da destruição quase total, da continuidade para pior e da estase.

Não que não existam descrições de um futuro auspicioso para a humanidade, mas elas são inexpressivas. No cinema, quase não existem casos de filmes cuja ação se desenrole num futuro preferível ao presente. Salvo é claro, se se deixar o julgamento para quem aprecia violência ilimitada, ausência total de freios sociais e sobrevivência garantida unicamente pela força. Para estes, o futuro retratado nas telas representa certamente o paraíso.

Ao arriscar alguma sociologia da literatura, cabe perguntar o porquê dessa unanimidade, de onde ela surgiu, por que esse enfoque do futuro se tornou tão popular. E essa popularidade é, até certo ponto, paradoxal: afinal, nada goza de mais prestígio entre as pessoas do que a ciência e essa literatura (e o cinema que nela se baseia) mostra que a ciência é danosa e, em última análise, indesejável. Aparentemente, existe um profundo mal-estar com relação à ciência, um misto de medo e de veneração, um vago sentimento faustiano de que existem conhecimentos proibidos. A ficção exploraria esse rico veio, especialmente quando extrapola conseqüências futuras de tendências atuais, conseqüências estas potencializadas pelo desenvolvimento científico e técnico.

Mas queremos mais que sociologia da literatura. Queremos “literatura como sociologia”. Devemos, portanto, nos aproximar das obras literárias e analisá-las por seu aporte a questões sociológicas relevantes. Quando tomamos essa orientação, alguns pontos se colocam de imediato: quais os objetos de análise, como caracterizá-los, separando-os da vala comum da ficção científica e, acima de tudo, como os consideraremos, uma vez que pretendemos que sejam algo mais que ficções. Respostas resumidas: analisaremos apenas um microgênero da ficção científica, a literatura futurística antiutópica, e tomaremos essas antiutopias como verdadeiros experimentos imaginários, simulações de futuros possíveis.

Quanto a experimentos imaginários. Albert Einstein construiu mentalmente uma situação na qual um elevador se deslocaria sem atrito, à velocidade da luz. Por um orifício lateral, um raio luminoso entraria nele. O observador humano, no interior do elevador, veria o tal raio se curvar. Naturalmente, elevadores não podem e nem poderão atingir tais velocidades e, mesmo que um dia pudessem, por que fazê-lo? A tática usada por Einstein foi a de engendrar um "experimento imaginário" (*Gedankenexperiment* é o termo alemão consagrado na literatura especializada). Mesmo "imaginário", sua aplicação é imediata. A partir da situação impossível de se construir na natureza, tiram-se conclusões sobre a própria natureza. Da mesma forma, outros físicos propuseram mais experimentos, como o do gato de Schrödinger, o do microscópio de Heisenberg e, antes deles, o do demônio (assim chamado por lorde Kelvin) de Maxwell. Todos experimentos impossíveis, todos importantes para que se conheça melhor o mundo como ele, supostamente, é.

O domínio dos experimentos imaginários mais conhecidos, que têm nome próprio e descendência, é sem dúvida a física. Mas também em outras ciências naturais tais experimentos são comuns embora muitos não cheguem a fazer história.

O que é o equivalente a "experimentos imaginários" em ciências humanas? Claro, a construção de situações impossíveis ou muito difíceis de se observarem de fato, nas quais se isola uma característica a ser estudada, nas quais se supervaloriza essa característica, afastando-a de outras com as quais se encontra emaranhada no mundo real.

Experimentos imaginários, em física, são como ficções. O mundo engendrado pelo experimentador não existe. Tudo funciona "como se". No experimento de Einstein, "se" fosse possível isso e aquilo, "poderíamos" então ver a luz se comportar tal e tal. Essas ficções físicas são, posteriormente, tratadas com instrumentos matemáticos pesados, que podem encobrir sua origem puramente imaginativa, fundamentalmente fictícia.

As ciências humanas dispensam esses instrumentos. Experimentos imaginários em ciências humanas são ficções.

Seguindo nessa linha, podemos supor que, no século 20, existe uma escola informal de sociologia. Chamemo-la “os futurísticos” (poderíamos dizer futuristas, mas é bom desvinculá-los do futurismo, ainda mais que esse movimento apresentava um otimismo com relação aos benefícios da ciência para a humanidade de que os futurísticos absolutamente não partilham). Quem são os membros dessa escola? Seu fundador na versão moderna e expressão maior é H. G. Wells e ela se estende até hoje com autores ativos como Kurt Vonnegut. Mas esses sujeitos não são sociólogos de profissão. Ganham a vida como escritores de ficção. Mas sua ficção é tal que a discussão do cenário, da sociedade, da ação, prevalece sobre o estudo do personagem. Mesmo assim, não caem nem na ação pura nem no alegórico. Seus personagens têm a consistência exata para que chamemos o texto de ficção, para que o leitor seja imerso no mundo descrito através de suas palavras, isso sem obscurecer outro objetivo importante: discutir o impacto social da ciência e da tecnologia sobre uma sociedade em grande medida desinformada sobre a natureza de ambas. Essa consistência exata dos personagens tem a ver com que eles aparecem apenas como propiciadores da ação, sem merecer, como caberia em outros gêneros literários, uma análise psicológica. Tudo, ou quase tudo, o que não for o lado social do personagem é eliminado como se se tratasse de um “ruído” a ser devidamente filtrado.

Centenas de obras de ficção fazem isso, mas só os futurísticos se preocupam com as conseqüências —para uma sociedade em grande medida analfabeta de ciência— das tentativas, apoiadas em avanços científicos e técnicos, de se construir um Estado que, pelo menos em princípio, sirva da melhor forma a essa mesma sociedade. Seu método consiste em montar ações que se desenvolvem no futuro, futuro este que difere do presente devido a intervenções mais ou menos previsíveis da ciência e da tecnologia.

Sua questão central é: com o que podem hoje a ciência e a técnica contribuir para a construção de um Estado perfeito, para a construção de um Estado que vise ao “bem” das pessoas?

Fora dessa "escola", a questão tem uma extensa tradição de estudo. Que a pretensão utópica é antiga, não há dúvida. Por outro lado, que se vive em uma época em que a ciência atingiu o ponto de pôr em prática qualquer projeto utópico, isso também parece razoavelmente fora de questão. Que o impacto da ciência e da tecnologia é forte, que forja a sociedade, que a organiza (da organização da extração de matérias-primas à organização da produção nas fábricas, dos operários e, finalmente, da cidade em que vivem), isso está além de dúvida. Cento e cinqüenta anos atrás, Carlyle se referia à sua época como *"Mechanical Age"* (a era mecânica): *"Os homens se tornam mecânicos de coração e cérebro, como já são suas mãos"*. Se algo pode ser dito do planeta, é que o que valia para a época de Carlyle apenas se intensificou. Os nomes se multiplicam. Neil Postman, por exemplo, prefere "tecnopólio": a sociedade regida pela crença e submissão total à ciência e à técnica. Mumford (1934), com mais elaboração, mas menos lucidez, fala em "*neotécnica com ideologia paleotécnica*".

Não importa o nome que se dê, o resultado é sempre o mesmo: a ciência ocupa atualmente o lugar em outros tempos ocupado pela religião como provedora de certezas (saber que a ciência não fornece certezas é coisa para muito poucos) e como meio de garantir ao homem o futuro de bem-estar e segurança. Se uma pesquisa de opinião é levada a efeito, o resultado é sempre o mesmo: se há um agente capaz de mudar o planeta, forjar o progresso, melhorar a vida, ele é a técnica baseada na ciência (sendo que ciência e técnica raramente estão bem separadas na imaginação dos leigos; isso se está na de alguém). Essa ausência de separação é encontrada por Beardslee e O'Dowd (1961), quem, em uma pesquisa de campo com alunos de *college*, mostraram que, entre eles, a imagem mais comumente ligada à do cientista é a do professor universitário, seguida imediatamente da do engenheiro.

Um futuro mais decente só pode ser conseguido via o grande agente transformador: a ciência. Por outro lado, esse agente fundamental em qualquer aspiração humana é pouco compreendido (a ciência que Granger (1994) chamou "*misteriosa,*

tutelar e inquietante", p. 9). Já se aludiu à confluência entre ciência e técnica. Mas o que dizer sobre questões como origem do conhecimento científico / uso desse conhecimento, especialização / multidisciplinaridade, ciência pura / ciência aplicada, ciências naturais / ciências humanas? São as ciências naturais modelo para as ciências humanas? O conhecimento adquirido nas primeiras pode servir para fundamentar ou, pelo menos, para sugerir direções para as últimas? Existe algo na natureza que nos oriente na organização das sociedades? Todas elas são temas importantes em filosofia e sociologia da ciência. Sobre todas, montanhas de artigos e de livros são escritas todos os anos.

Os futurísticos exploram as mesmas questões de um modo muito particular, via "experimentos imaginários". Como são esses experimentos?

O futurístico monta sua argumentação tomando por base algumas premissas históricas:

- a mecanização da sociedade é irreversível e se acelera nos últimos 200 anos;
- a mecanização e seus avatares fora do processo propriamente produtivo é, em grande medida, desejada pela maioria, sendo impossível pensar num movimento espontâneo de volta ao passado;
- o progresso técnico tem, na verdade, poucos beneficiários;
- o grosso das pessoas não só desconhece como ciência e técnica influenciam sua vida como também acaba profundamente prejudicado por ambas;
- talvez ninguém detenha o conhecimento científico a ponto de poder dizer com razoável aproximação o que ele significa e, mais importante na prática, o que fazer com ele. (Embora o cinema seja muito ingênuo ao representar o cientista, como também muita literatura classificada como FC mais popular, os futurísticos são bastante céticos com relação à capacidade que o próprio cientista tem de entender as implicações —mesmo as mais imediatas— daquilo que faz.)

A partir disso, a produção da literatura futurística poderá encher a escrivaninha do sociólogo com todo gênero de experimentos imaginários.

Como seria um Estado no qual a técnica de vigilância fosse perfeita? Como será a sociedade do futuro se o Estado tiver meios de transformar quimicamente os cidadãos (se é que, no caso, o termo "cidadãos" ainda se aplicaria)? Como será ela se a ganância for mais forte que a inteligência e o progresso técnico se descontrolar? Como será a guerra? Haverá sociedade, no sentido em que a entendemos, mantidas as tendências atuais de progresso técnico? Como encontrar um balanço entre Estado perfeito e manutenção das capacidades humanas? Como definir o que seja liberdade dentro de uma sociedade planejada? Quais as fronteiras entre desenvolvimento técnico e privacidade? Todas essas questões —assim como no caso dos artigos científicos— geram pilhas de textos literários. Da mesma forma como acontece com os primeiros, 90% são ruins, 9% aceitáveis e 1%, na melhor das hipóteses, bom. Delimitar esse 1% equivale a encontrar um veio importante de reflexão sociológica perdido nas estantes de literatura (e, diga-se, de literatura não levada muito a sério).

Ao desenvolvermos o estudo sobre diferentes antiutopias, teremos sempre a preocupação de verificar se as reflexões dos autores respeitam critérios de consistência, de fundamentação e de possibilidade que normalmente se exigiriam de um texto teórico. Da mesma forma que perguntamos, ao ler um texto de sociologia (ou de filosofia, ou de outra disciplina qualquer), se o autor manteve do início ao fim fidelidade a um mesmo conjunto de ideias, se construiu uma imagem consistente de seu objeto de estudo, se alicerçou essa construção em conhecimentos dados, se procurou não ser muito seletivo na escolha das razões que fundamentariam sua reflexão, podemos formular tais questões diante de um texto classificado de puramente literário.

Das premissas acima, a mais polêmica é talvez a terceira: o progresso técnico tem poucos beneficiários. Como afirmar isso diante do evidente progresso da medicina, do aumento da expectativa de vida média, das maiores possibilidades de acesso ao lazer

trazidos pelo progresso técnico? O fato é que os eventuais benefícios trazidos pelo progresso técnico (novos remédios, novos instrumentos de lazer) não são de forma alguma percebidos pela maioria como aumento do grau de felicidade individual. E isso pode ser medido por pesquisas de opinião, como as relatadas em Rescher (Rescher, 1980, pp. 3-20). Ciência e tecnologia agem predominantemente sobre os chamados "benefícios negativos", ou seja, na remoção de coisas tidas como ruins, mas não sobre os "benefícios positivos", que as pessoas tendem a associar com "felicidade". Pelo contrário —ainda segundo Rescher— o progresso técnico seria fonte de constante insatisfação, uma vez que infla expectativas mais rapidamente do que as preenche.

Wells foi talvez o primeiro a articular claramente a ideia de que a promessa de melhor qualidade de vida fornecida pela ciência e tecnologia não poderia ser preenchida. Daí sua literatura dos primeiros anos. De lá para cá, a mesma promessa, ainda que constantemente adiada, vem sendo mantida nos meios de comunicação e na própria universidade: *"A ciência, a tecnologia e a educação em geral apresentam à nação uma enorme conta em termos de recursos materiais e humanos. Enquanto as pessoas mantiverem a ilusão de que estão pavimentando uma estrada real para a felicidade, elas de boa vontade pagarão a conta. Mas, e se a desilusão tomar proporções sérias, não apenas com respeito à ciência, mas com toda a esfera da vida mental?"* (Rescher, 1980, p. 20).

Dessa forma, são beneficiados pelo progresso técnico —no que diz respeito apenas à felicidade individual— apenas aqueles que já atingiram esse estado por outras vias, que pouco têm de associação com ciência e tecnologia. Aguardar felicidade destas últimas —para Wells e para outros escritores futurísticos— é, portanto, esperar em vão.

É claro que verossimilhança ou rigor científico não podem ser critérios de qualidade literária. Mas é bom lembrar que, quando se trata de FC e, especialmente de literatura futurística, a verossimilhança e o rigor são dois pontos perseguidos pelos autores. (Amis afirma que ninguém deve esperar aprender algo sobre criação de gado

lendo westerns; em compensação, também não se deve supor que o gado literário seja muito diferente do real.)

Dessa forma, deixando claro que essa análise nada tem a ver com qualidade literária, caberá examinar até que ponto os autores focalizados apresentam futuros possíveis ou razoáveis de se esperar dadas tendências observáveis hoje.

O resultado disso? Alguns textos são experimentos imaginários rigorosos e bem construídos e outros, não. Os bem construídos contam como "sociologia na forma de literatura". Os outros são "literatura metida a sociologia". Os primeiros podem servir a propósitos didáticos ou a análise teórica. Os outros divertem, o que não deixa de ter função social importante.

É claro que, mesmo correndo o risco de pecar pela seletividade exagerada, deixaremos de lado, salvo menções *en passant*, a literatura metida a sociologia. Isso exigiria outro estudo, não exatamente com as pretensões deste.

No fim de contas, deverá ficar aparente um certo paralelismo entre literatura futurística —mas especificamente, antiutopias— e a literatura sociológica que examina o impacto social da ciência. Mesmo discussões mais opacas, como o choque entre progresso técnico e liberdade individual ou o tema da racionalidade da ciência, de como fundamentá-la na experiência, de como usá-la eticamente etc. aparecem espelhados nos dois campos: literatura e sociologia. Se isso for mesmo verdade, e se pudermos convencer o leitor de que é, fica patenteada aqui, mais uma vez, uma imagem de unidade da cultura, uma unidade que, desde que saibamos como olhar, sempre é reencontrada.

c. delimitações

Só mais um momento antes de começarmos. A esta altura, o plano deve estar claro: vamos estudar o conteúdo —supostamente sociológico— de um punhado de antiutopias. Mas é claro que alguém vai se levantar no fundo da sala e perguntar: por que, entre tantos gêneros, as antiutopias? Alguém com mais inclinação para teoria literária vai

dizer: literatura futurística pode ser caracterizada como gênero? Enfim, algo deve ser dito a respeito desses assuntos.

Quanto à palavra "gênero". Não parece valer a pena entrar no mérito de que escola de teoria literária apresenta a melhor definição, de quais são os principais debates e correntes quanto ao *status* atual do assunto etc. Digamos apenas que, para efeito deste trabalho, a palavra gênero quer dizer apenas "subconjunto de um universo dado", quando esse universo é de obras definidas como literárias. Noutros campos, falaríamos em escolas, tendências, tipos, espécies etc. Poderíamos, por conveniência definir um gênero compreendendo "todos os livros que têm entre 12 mil e 13 mil palavras": os "livros XX". A questão é saber se tal definição é útil para revelar algum tipo de regularidade (além da apontada na própria definição, é claro) ou não. O gênero "antiutopia futurística", "subgênero da literatura futurística", "subgênero da FC", tem o mérito de separar claramente algumas obras que apresentam características mais ou menos regulares. É o quanto basta para nós. Quanto aos livros XX...

Quanto à definição de literatura futurística. Trata-se de um relato ficcional (explicitamente ficcional e não os apresentados como projeções, profecias etc.) cuja ação se desenvolve no futuro. Mas, se tomarmos todo o conjunto delimitado apenas por essa condição, colocaremos na mesma estante desde narrações que se limitam a desenvolver tendências observáveis no presente (o presente da publicação) até aquelas em que intervêm cortes radicais com as possibilidades humanas de hoje: viagens no tempo, imortalidade, contatos com inteligências não-humanas etc. Esses cortes radicais encobrem o que nos parece o objeto mais importante para quem se aproxima dessa literatura com a pretensão de estudá-la justamente como "sociologia em forma literária": a plausibilidade daquilo que é narrado. Dessa forma, eliminaremos da definição de o que entenderemos por literatura futurística as narrações que apresentarem esses cortes. Não se trata, frise-se, de pretensão à qualidade: as obras eliminadas não são, em algum sentido, piores do que as que restam. São apenas deixadas de lado neste estudo. As antiutopias estudadas são,

assim, um subconjunto (um subgênero) do conjunto assim definido como literatura futurística. Por que as antiutopias? Por que é nelas que se encontra uma exposição mais rigorosa de como o desenvolvimento científico e técnico pode ser usado para forjar uma união perfeita entre Estado e cidadão. É nas antiutopias que o tema "ciência na construção de um Estado" aparece de forma mais cristalina.

Quanto ao que se entende por literatura antiutópica. Uma característica básica das utopias é que elas são relatos que se desenvolvem em torno do tema de Estados estáticos. Por isso mesmo, tendem a ser predominantemente descritivas e, na verdade, de leitura extremamente tediosa. O que as antiutopias ficcionais acrescentam às utopias é ação. Como conseguir essa ação? Com tensões entre personagens, entre personagens comuns e outros que representam o Estado, entre personagens e máquinas que sustentam o funcionamento da sociedade na qual se desenvolve a ação. Dessa forma, a tensão tem a ver basicamente com não deixar que a leitura se torne arrastada. Mas essa tática torna o gênero uma arte para muito poucos. Ira Levin, em "Este mundo perfeito", de 1970, retrata uma sociedade perfeita do futuro (em 2162, quase dois séculos depois da "Unificação da Terra"), absolutamente asséptica e igualitária (inclusive quanto à aparência de homens e de mulheres). Uma tensão aparece e é a partir dela que o autor nos leva aos meandros dessa sociedade. No final, a tensão é resolvida de maneira heróica: o personagem central, agindo praticamente sozinho, destrói os alicerces do Estado perfeito. Ou seja, no fim de contas, tratava-se de um Estado fraco a ponto de permitir que um só indivíduo o destruísse. Não se pode, aí, falar em consistência e, mais importante, em antiutopia. E esse tipo de produção acaba sendo o mais comum: a "antiutopia" com *happy-end*, a literatura metida a sociologia.

Os Estados descritos nas antiutopias são resistentes. Dessa forma, tensões que surgem no correr da ação devem ser sempre resolvidas para o bem do Estado —que é o mesmo que dizer: para o bem de todos. Ou seja, a antiutopia é um gênero que pouco pode se beneficiar do que mais atrai na literatura popular de ação: o herói vencedor.

Assim, o autor de uma antiutopia futurística cria um futuro negro, nele coloca um herói (para disparar a ação) e é obrigado a destruir esse mesmo herói, sem oferecer qualquer solução positiva para o problema colocado no início (pelo menos, não algo que possamos chamar positivo). Afinal, se a pretensão é descrever uma sociedade que se perpetua, o herói tem mesmo de ser dispensado no final. O que faz desse gênero algo muito difícil. Muito provavelmente, um fator importante para a predominância de futuros sombrios na literatura de FC do século 20 é o fato de eles tornarem fácil o desenvolvimento da ação e destacarem a atuação do herói. O sucesso da fórmula tornou o cenário sombrio peça obrigatória do gênero. O que o autor antiutópico faz é usar esse cenário estabelecido não para favorecer, mas para destruir o herói. Logo, aliar futuro sombrio a herói descartável é algo que poucos escritores conseguem fazer com rigor.

Essas limitações reduzem muito o universo de obras disponíveis e criam algumas zonas cinzentas que precisam ser exploradas antes de se decidir se uma obra deve contar entre as antiutopias ou entre as obras futurísticas em sentido mais amplo.

Por exemplo, em "Fahrenheit 451" (a novela de Ray Bradbury, de 1952, filmada por François Truffaut, em 1967), o herói, no fim da novela, vê ao longe a cidade em que morava sendo destruída por uma explosão nuclear. Deveríamos, assim, filiar a novela às antiutopias ou aos holocaustos? Uma vez que o grosso da história trata de como esse Estado funciona, uma vez que o herói fujão não foi o responsável pela destruição desse Estado, uma vez que não se sabe, sequer, se a destruição da cidade acarretou o fim da utopia, filiaremos a obra às antiutopias, ainda que com muitas restrições, como deixaremos claro no capítulo sobre esse livro. No caso do texto de Ira Levin, as coisas são diferentes. Nele, é evidente que todo o cenário serve mais para emoldurar a vitória do personagem central que para mostrar os meios que um Estado teria para se perpetuar. O mesmo que vale para Levin vale para "Hino", de Ayn Rand, de 1938. Todo o Estado (precariamente) descrito serve apenas de moldura para a vitória final dos dois heróis, candidamente denominados "o indomado" e "a dourada".

Outro caso que cai em uma região limítrofe é “Revolução no futuro”, de Kurt Vonnegut, de 1952. Neste, ainda não se está numa distopia, mas durante a construção de uma. Em todo o texto, já está claro onde se pretende chegar e como será esse Estado. Fica evidente também que, mesmo durante esse processo de construção, já está funcionando o mecanismo básico da utopia, ou seja, a estabilidade a toda prova, a resistência a ideias que possam, mesmo que de leve, desestabilizá-la. Assim, apesar de a novela se desenvolver na fase imediatamente anterior à implantação total do Estado distópico, ela será contada como literatura antiutópica. Este é, talvez, o único caso em que se descreve minuciosamente como seria a passagem (não-radical) de um Estado como concebemos hoje para um Estado distópico. Seguindo a ideia de que não vale a pena uma apresentação cronológica das antiutopias, a de Vonnegut será a primeira a receber atenção.

Antiutopias são apenas uma parte —muito pequena— da literatura futurística. Examinemos, então, o panorama mais largo do futuro. A apresentação das alternativas reforçará a escolha das utopias negativas como veículo especial da sociologia na forma de literatura.

2
HISTÓRIA DO FUTURO

A literatura chamada “futurística” do século 20 nos apresenta basicamente três tipos de narrações sobre como será o futuro do planeta. Ou será o desastre, ou será a antiutopia —o Estado estático e perfeito—, ou será um futuro sem descontinuidades marcantes. Bernard Cazes (1986) classifica os dois primeiros como “futuros de descontinuidade radical” e o último como “futuro de descontinuidade moderada”. Os termos se referem a que, embora possamos ver, a partir de tendências atuais, tanto a possibilidade da distopia quanto do holocausto (nuclear, biológico ou outro qualquer de

fabricação humana), essas duas ocorrências são improváveis. Do que se conhece da história registrada da humanidade, nenhuma das duas coisas aconteceu. É claro, no entanto, que nunca o homem esteve de posse de tantas ferramentas tecnológicas como hoje está para tornar reais essas duas hipóteses.

En passant, note-se que a literatura antiutópica nasce mais ou menos na mesma época da literatura que descreve grandes catástrofes criadas por mãos humanas (Stableford, 1983). Antes, havia predominantemente histórias de catástrofes naturais, como colisões com corpos celestes perdidos ("O fim do mundo", de Camille Flammarion, de 1893, este já um pouco tardio), ou pragas biológicas ("O último homem", de Mary Shelley, de 1826). A partir de fins do século 19, aparecem os desastres em dimensão planetária promovidos pelo homem. Brians (1987) localiza a primeira novela descrevendo uma catástrofe nuclear em 1895, mesmo ano em que H. G. Wells publicava a versão definitiva de "A máquina do tempo" e dois anos antes da publicação da primeira antiutopia estudada aqui, "Uma história dos tempos futuros", do próprio Wells.

O método usado nessas obras futurísticas é sempre o mesmo, já notado por Jameson (1982), Amis (1960), Scholes e Rabkin (1977) ou Allen (1974): a ideia é isolar uma tendência e torná-la hiperbólica. O resultado do "estudo" é o melhor conhecimento dessa tendência, via o exame de seus desdobramentos futuros.

a. descontinuidade não-radical

Na descontinuidade não-radical, importam menos ao autor as questões ligadas ao impacto social da ciência, ao choque causado por uma nova descoberta etc. O futuro é apenas um cenário no qual se movem personagens iguais a nós, iguais aos que poderíamos encontrar em qualquer outro contexto, simplesmente transportados para um ambiente que é dado, por definição, como futurístico. É freqüente nessas obras a descrição de algum invento revolucionário, cuja existência certamente modificaria todos os hábitos humanos, que, no entanto, fica relegado a um canto, sem qualquer papel importante no

desenvolvimento da ação. É a síndrome do super-homem: um sujeito inteligente e forte que atravessa meio universo para chegar à Terra e ficar apanhando batedores de carteira em Nova Iorque. Um desperdício.

FC é um gênero que tem por característica desperdiçar cenários. Uma trama policial, como "O gato que atravessa paredes", de Robert Heinlein, precisa como cenário todo o universo e, como tempo de ação, toda a eternidade. Mesmo novelas menos pretensiosas abusam do direito de colocar planetas e sociedades inteiros em jogo, unicamente para decidir se A casa-se ou não com B, se A encontra ou não seu pai perdido, se A pagará ou não pelo crime de ter matado B etc. etc. etc.

Esse é um aspecto do qual se queixa Stanislaw Lem (Lem, 1985): esse descompasso entre objetivos e cenário, entre trama e suporte para trama. Lem nota que os autores de FC tendem a tomar grandes temas e, depois, reduzir tudo a proporções caseiras. Um exemplo de o que Lem quer dizer pode ser visto em uma obra considerada clássica na FC, a trilogia da "Fundação" (1951, 1952, 1953), de Isaac Asimov, na qual o autor mostra como se desenvolve toda uma galáxia por séculos a fio, com os protagonistas podendo viajar de um canto a outro com naves que alcançam velocidades superiores à da luz etc., e, mesmo assim, o máximo que consegue fazer é povoar toda uma galáxia com famílias norte-americanas da década de 40. As incríveis conseqüências de um espaço que já não representa barreira e de um tempo que perde seu significado não são de forma alguma exploradas. Tudo poderia se passar com os personagens atravessando ruas para se reunirem. Mas o "toque FC" exige que as ruas tenham anos-luz de largura. Logo, as faixas de pedestres têm de ser cobertas por naves espaciais que se deslocam no hiperespaço. Enfim, tudo isso são apenas nomes, nomes vazios. Nenhuma implicação mais inteligente acontece entre tecnologia e indivíduos, entre possibilidades técnicas e alterações que estas possam trazer à percepção das coisas.

Essa estreiteza justifica a crítica de Kurt Vonnegut, para quem os autores de ficção científica escrevem para adolescentes e povoam seus livros apenas com heróis

adolescentes. Enfim, o grosso da FC (e não apenas a que analisamos aqui sob a rubrica de literatura futurística) apresenta um futuro que pode ser manejado perfeitamente por alguém do presente, sem qualquer necessidade de evolução. Basta ver Buck Rogers, quem, depois de um sono de 500 anos, é despertado e, em minutos, tem um plano para salvar a cidade sitiada em que se encontram os homens que o desenterraram do gelo. "Tive uma ideia", diz. E a ideia funciona. Quinhentos anos jogados no lixo.

É assim que em "O caçador de andróides", de Philip Dick, de 1968, aparece um certo condicionador Penfield, cuja função é modificar completamente o humor de quem o usa. Basta acordar pela manhã e ativar o condicionador Penfield (parece que a engenhoca é acionada como um velho telefone de disco) e pronto: tudo se transforma. As opções são infinitas: sentir-se vencedor, bonito, inteligente, com leve preferência por poesia concreta etc. Não há limite para a coisa e, no entanto, o personagem central simplesmente acorda, olha para seu precioso (o quanto não daríamos por ele?) condicionador Penfield, desiste de usá-lo e vai para seu trabalho rotineiro de policial.

Casos como o de Dick nessa novela não se prestam à análise que pretendemos fazer aqui, já que não exibem material suficiente sobre a sociedade do futuro, sobre como ela se movimenta, mantém-se etc. O material que é central nas novelas antiutópicas, as descrições de como funciona o Estado e de como os cidadãos nele se encaixam, desaparece totalmente aqui, ou serve apenas para emoldurar histórias de amor, histórias policiais, de detetives, de suspense etc.

Eventualmente, o autor pode explorar os desdobramentos mais amplos de uma dada descoberta, mas, mesmo assim, são poucos os casos em que a exposição é consistente ou suficientemente completa para ser analisada. Os exemplos se multiplicam:

Em "Imortalidade e companhia", de Robert Sheckley, de 1959, é apresentada uma sociedade na qual se descobre o caminho para a imortalidade: basta comprar o que antes só podia ser conseguido por anos de exercícios ascéticos. Mas tudo isso emoldura uma história policial com final moralizante de segunda classe. O mesmo autor relata

brevemente como seria um estado utópico (ou antiutópico) futuro em "Ômega, o planeta dos condenados", de 1960, apenas para dar ensejo a uma história (esta sim excelente) de um planeta-prisão em que as regras de boa conduta são exatamente o oposto do que se esperaria em uma sociedade normal.

De volta a Philip Dick. O futuro pode não ter descontinuidades radicais (holocaustos e antiutopias), mas pode trazer invenções que modificam completamente o meio ambiente. Já descartamos acima o estudo de textos em que haja intervenção de máquinas do tempo, uma vez que sua presença subverte totalmente o que entendemos por causa e efeito e, assim, não permite sequer que mantenhamos um discurso consistente ao falarmos sobre o futuro. Mas o que dizer do caso de "Identidade perdida", de Dick, de 1974? Neste, um famoso apresentador de TV subitamente se descobre completamente desconhecido. Depois de vagar por dias pelas ruas de Los Angeles em um futuro não especificado, as pessoas vão pouco a pouco voltando a reconhecê-lo. A chave do enigma está em uma nova droga que modifica a percepção da realidade não para quem a toma, mas para os outros. X toma a droga e a realidade se modifica em relação a Y. Uma mulher tomou a droga e o mundo deixou de reconhecer o apresentador de TV. Este é um caso que só pode ser deixado de lado em nossa análise devido a motivos secundários. Não existe uma clara violação de causa e efeito. O que existe é a intervenção de uma descoberta implausível (para hoje) para a qual o autor não oferece qualquer explicação, nem mesmo a pseudociência tão comum desde que Wells descobriu que não era preciso ser fiel ao estado do conhecimento científico para fazer FC de boa qualidade. É a ausência de qualquer esforço no sentido de explicar como essa droga surgiu que nos deixa à vontade para abandonar a análise de "Identidade perdida" (que, no entanto, seria um prato cheio para psicólogos, ao lado de outras obras do autor que tratam de temas parecidos, como "Ubik", ou "Os três estigmas de Palmer Eldritch").

De Dick a Sheckley, de Asimov a Clarke, o fato é que as narrações de futuro sem descontinuidade radical fornecem normalmente cenários para ações rotineiras e colocam

nesses cenários objetos incríveis —como o condicionador Penfield— sem, no entanto, dar-lhes a menor atenção. Assim, cada caso é um caso, cada obra, extremamente individual. Bem entendido: têm em comum umas poucas tramas básicas, mas são totalmente individuais no que diz respeito aos *gadgets* espalhados pelo cenário. Claro, como o autor não se dá ao trabalho de explorar a sério aquilo que inventou, por que não inventar mais? Por que não soltar totalmente a imaginação, já que, depois, não será preciso levar seus resultados realmente às últimas conseqüências, não será preciso ser um mínimo rigoroso com os desdobramentos e efeitos mais amplos dos ingredientes misturados na cena?

Dessa forma, embora se mantenha uma leve lembrança de método —de estudar conseqüências de invenções sobre o cotidiano individual e social—, essa literatura não fornece exemplos suficientemente consistentes para análise. O que, afinal, é claro, dadas as premissas do subgênero: o negócio é criar ação, é criar heróis, é desenvolver situações plenamente compreensíveis para o público menos exigente e resolvê-las já com vistas à continuação num próximo título. A sociedade do futuro que aparece nesses textos, portanto, é apenas um suporte para tornar as ações do herói minimamente críveis. E mais nada.

b. descontinuidade radical 1: o holocausto

As coisas são diferentes quando se trata do futuro de descontinuidade radical, quando então as questões e a respostas ficam em um domínio mais restrito.

No caso da literatura de desastres promovidos pelo homem, as perguntas são muitas:

a. o que levou ao holocausto?

b. serão os fatores desencadeadores do desastre contínuos ou radicais?

c. estão esses fatores já atuando ou não?

d. temos (ou, teríamos) como evitar ou sustar seu progresso?

e. a questão mais difícil: será esse desastre realmente indesejável?

A primeira questão tem a ver com as premissas técnicas do desastre. Este pode vir de uma praga produzida em laboratório, de uma explosão nuclear, de uma guerra com armas convencionais, de uma guerra de desgaste com uma nova arma ainda não conhecida, mas perfeitamente possível. Ao lado dessas questões técnicas, existem as políticas, pois o holocausto pode ter ocorrido —e, muito provavelmente, ocorreu— devido ao mau uso de uma tecnologia disponível. Nesse caso, entra em questão qual seria a relação correta entre ciência e tecnologia e entre ambas e as forças que as financiam.

Mesmo no caso de um holocausto devido a causas naturais (um grande exemplo está em "Só a Terra permanece", de George Stewart, de 1949), cabe a questão política, apenas colocada de outra forma: está a sociedade devidamente informada e aparelhada por seus governantes para se defender de uma catástrofe? A resposta parece ser, quase sempre, "não".

A segunda questão tem a ver com a anterior, quanto ao aspecto técnico de o que levou ao desastre, mas adiciona a ela a dúvida sobre se o homem é capaz de perceber a marcha dos fatores que levarão à catástrofe. Philip Wylie (em "O princípio do fim", de 1972) descreve a lenta destruição do planeta pela poluição, destruição não percebida ou mal avaliada e que, a certa altura, torna-se irreversível. Outros —cujo número é muito maior— descrevem o desastre como algo radical: estourou a guerra e pronto. Quando saímos dos abrigos, já encontramos o mundo dividido entre bárbaros (normalmente andando de motocicletas, devidamente encapados em couro) e civilizados acuados. E estamos prontos para a ação habitual.

A terceira questão traz a segunda para hoje, para o momento e circunstâncias que cercam realmente o leitor. No futuro, conforme essas obras, será o holocausto, devido a fatores que se manifestarão crônica ou agudamente. Mas o que dispara os processos que tais obras descrevem como causas futuras do desastre? E hoje? O que existe (realmente) hoje que nos leve a supor, a considerar plausível, o desenvolvimento dos processos que

finalmente levarão ao caos? Detectados os problemas, existe meio de saná-los? Existe forma de alterar o curso das coisas para evitar o desastre? Diretamente relacionada a essas questões está a discussão sobre se o avanço científico e técnico, mesmo em vista do possível desastre, pode ou deve ser detido. É nesse subgênero da literatura futurística que se deveria esperar encontrar dissertações mais longas a respeito de como gerenciar o desenvolvimento da ciência e da tecnologia e de qual seria a responsabilidade do cientista frente ao que faz. Mas são raros os casos nos quais essa discussão vai além dos clichês, além da cena em que alguém olha para a paisagem devastada, suspira e diz : "Deveríamos ter evitado isso".

A última questão é sem dúvida a mais difícil, pois envolve mais que a relação entre o homem e o crescente poder que ele tem sobre a natureza. Diz respeito a se o homem deve, de tempos em tempos, ser purgado de seus pecados. Deixada para trás a época da literatura sobre desastres cósmicos, o Juízo Final, agora, deve vir das mãos do próprio homem. O pecado original desencadeava, em última análise, o Juízo. O pecado moderno —a incapacidade de se haver com os avanços da ciência e da técnica— leva ao Juízo laicizado da guerra total. Será tal guerra desejável ou não? Em princípio, a resposta de bom senso parece ser "não". A partir da carnificina da Primeira Guerra Mundial, a face da guerra na literatura mudou, deixando de ser uma ocasião para heroísmo, para coragem, para "*romance aventuroso*", e tomando os contornos que tem hoje, de perda da dignidade para ambos os lados. Dessa forma, a visão mais realista e moderna sustenta que guerras não têm ganhadores reais, especialmente se forem travadas com armas modernas. Mesmo que uma das partes sobreviva, estará manchada moral e materialmente: deverá sobreviver com o desgaste provocado pelas mortes causadas ao outro lado e a si mesma, e com um meio ambiente degradado pelas conseqüências tardias do conflito (o que pode adicionar ao binômio bárbaros/civilizados monstros mutantes, paranormais etc.).

Embora a quase totalidade dos autores de hoje pense assim quanto ao cenário da guerra, o fato é que a conversa muda quando se discutem suas conseqüências para o

progresso (espiritual, a parte material está liquidada) da humanidade. Primeiramente, notemos que são poucos de fato os apocalipses na literatura. Com raríssimas exceções, a guerra, mesmo o mais devastador conflito nuclear, não é o fim de tudo. Sempre sobra um punhado de seres humanos que, em princípio perdidos pelo trauma, pouco a pouco se recompõem e reconstroem a humanidade. Poucos seguem a trilha de um Rosny Aîné quem, em "A morte da terra", de 1912, mostra o último homem morrendo num futuro quando não existe mais água no planeta. Não deixa descendentes e acaba, como prêmio de consolação, servindo de pasto para vermes (futurísticos vermes ferromagnéticos, é claro).

Mesmo quando não resta ninguém sobre a Terra, os autores encontram um jeito de mandar as pessoas para o céu (como em "Fim da infância", de Arthur Clarke, de 1953 —em que intervêm alienígenas "naturais"— e "O fim do mundo", de Camille Flammarion, de 1893 —no qual os alienígenas são, além de tudo, sobrenaturais: o espírito de um faraó que vem à Terra para salvar o último casal de seres humanos) para que a humanidade possa, mesmo sob outra forma, continuar. Nesses casos, que poderíamos chamar "apoteóticos", pode ser que o homem deixe de existir, mas não a humanidade, a consciência humana.

Mas essa é uma linha muito tênue e difícil de ser mantida, daí, provavelmente, a virtual inexistência de obras no gênero apocalipse total, apoteótico ou não. Arthur Clarke tenta algo assim em "2001", de 1969. Um representante da humanidade, o astronauta David Bowman, passa por uma série de provações, é absorvido pelos criadores da humanidade e transformado em um novo ser. No filme homônimo, de Stanley Kubrick, essa absorção é mostrada nas cenas finais, em que Bowman envelhece rapidamente e, depois, é transformado em um bebê. Da mesma forma que o macaco evoluiu para um homem, o homem evolui para essa nova forma, dona de uma racionalidade essencialmente ininteligível para nós, um salto de qualidade que nos coloca em dimensões totalmente distintas. Mas esse final não deve ter agradado muito ao autor pois, logo em seguida, o

mesmo Clarke escreveu “2010”, no qual essa nova mentalidade é reduzida a um superpoder de características essencialmente humanas.

Assim, o que existe de fato são “semi-apocalipses” e não destruição total da humanidade, com ou sem evolução para uma forma superior. Voltando à questão: são os (semi-) apocalipses indesejáveis? Wagar (1983) se refere a “round trips to doomsday”, ou seja, viagens (periódicas) de ida e volta ao Juízo Final. Com ou sem ganho?

Em “Um cântico para Leibowitz” (1959), Walter Miller Jr. descreve três eras da história de um mosteiro, o dos monges da “Ordem Albertiana de Leibowitz”. Na primeira fase, 600 anos se passaram desde uma guerra devastadora, que teria ocorrido pelos idos de 1970. A humanidade vive à míngua e o pouco que resta de cultura e civilização é mantido dentro do tal mosteiro. Não que os monges saibam exatamente o que fazem, que saibam o conteúdo daquilo que preservam para o futuro: o personagem central dessa primeira parte da história passa boa parte de sua vida fazendo iluminuras em uma planta de circuito eletrônico, absolutamente ignorante de o que aquele “mapa exótico” significa. Na segunda parte, o mosteiro preserva o suficiente de cultura para que surja uma ciência incipiente. Na terceira, os monges, 2400 anos depois do primeiro holocausto, veem a guerra total se aproximar. Mas, a essa altura, a Ordem de Leibowitz já dispõe de uma espaçonave para levar a cultura para outros cantos do universo e melhor preservar o que o homem teria de melhor. (A propósito, Leibowitz era apenas um técnico de rádio.)

Ou seja, houve ganho entre os dois holocaustos. O homem se encontra mais equipado para resolver seus próprios dilemas. Assim como na novela de Miller Jr., muitas outras mostram a guerra como uma oportunidade de melhora: ela destrói, mas o recomeço se dá em um patamar mais elevado. Miller, é verdade, descrê totalmente do homem: a guerra destruiu a humanidade e a nova voltará a destruí-la (ou quase). E, até onde se pode acompanhar a intenção do autor, sempre será assim. Noutros casos, a guerra é oportunidade para uma renovação quem sabe definitiva, sem o perigo da volta. São autores que acreditam na natureza humana, que acham que a civilização, uma vez

estremecida, dará ao homem a possibilidade de recomeçar em bases não apenas mais sólidas (esse é o caso do “Cântico”), mas em bases definitivas.

Essas bases definitivas podem se assentar tanto na capacidade de melhor manusear a ciência e a tecnologia e seus presentes para a sociedade como na capacidade de viver sem ambas. Este último caso é raro. Nele se enquadra, por exemplo, uma novela como “Devastação”, de René Barjavel, de 1942, na qual, depois de destruído todo o planeta (em 2052), os poucos sobreviventes chegam nus a uma paragem campestre na qual encontram uma sociedade totalmente voltada para a agricultura. Anos depois, quando um jovem aparece com uma máquina a vapor por ele construída, é literalmente trucidado e sua engenhoca do mal jogada num abismo.

A propósito, essa ideia de que a máquina a vapor marca um ponto diabólico na evolução humana tem longa história. Samuel Butler, em “Erewhon”, de 1872, descreve uma sociedade isolada na qual as máquinas foram banidas. Os sábios do país se reuniram e determinaram uma data, uma última invenção que deveria ser preservada. Restou uma calandra “*muito usada pelas lavadeiras*”. Tudo o que foi inventado posteriormente foi destruído, para evitar que as máquinas pudessem vir a dominar o homem. O debate que levou a essa solução radical começou promovido pelas apreensões causadas pela máquina a vapor. Um dos sábios perguntava: “*Quem é capaz de afirmar que a máquina a vapor não possui algum tipo de inteligência?*” (cap. 23). A resposta ficou clara nos atos que seguiram: fixou-se a data para a última máquina, data que marca também o início da era em que a tecnologia se vira contra o homem. Transposta a discussão para o mundo real, Butler estaria afirmando que o ano inicial dessa era é 1600, o que se associa normalmente com o início da chamada “Revolução científica”. Mais de cem anos depois, Kurt Vonnegut escreveria em “Hócus-pócus”, de 1990, que “*o desastre do homem foi obra de Isaac Newton e de James Watt*”, ou seja, da ciência aliada à tecnologia. Logo depois da Segunda Guerra, em 1949, Aldous Huxley escreveu, em “O macaco e a essência”, que a Revolução Industrial “*foi o instrumento de Belial para perder a humanidade*”. Mario

Losano, 1992, afirma que a técnica de construção de autômatos —praticamente desaparecida durante a primeira parte do século 19, justamente quando os historiadores situam a união entre ciência e indústria em nome da maior eficiência da produção— marcou a última tecnologia humana, ou seja, a última coisa compreensível por um leigo.

Embora as perguntas que a literatura de holocausto coloque sejam muitas, as respostas são surpreendentemente poucas ou, no limite, uma só: o desastre é uma oportunidade para o homem rever seus erros e acertar contas consigo mesmo. Sempre existem dois grupos remanescentes: os que pretendem reconstruir o planeta e os que querem apenas a barbárie. Em termos mais crus: o pessoal do vilarejo contra os motoqueiros que assombram as estradas.

Os dois grupos são, menos que pretextos para a ação, encarnações alegóricas dos dois lados do homem: o bestial contra o racional. Geralmente, não há literatura que descreia totalmente da razão. Os dois grupos lutam, mas o segundo consegue reconstruir a sociedade ou, pelo menos, não é colocado nenhum impedimento para que assim aconteça. Hirsch (1958) nota a ausência, na FC, de irracionalismo ou de "*regresso à religião*". Esse traço, a valorização do misticismo em detrimento da ciência, é algo mais corrente na chamada literatura de fantasia. Eventualmente, os dois gêneros —FC e fantasia— se encontram, como por exemplo em algumas passagens de "As cidades mortas", de Clifford Simak.

Para manter a consistência desse tom alegórico, quem normalmente resolve o assunto —consegue manter a cidade contra a barbárie— é um homem (muitas vezes alguém que recebeu formação militar ou alguém que esteja acostumado à violência, como um *outsider*, um gângster etc.) que faz o serviço sujo em nome do bem. Assim é, por exemplo, com "Mad Max" (George Miller, 1979) no cinema e com "Beco dos malditos" (Roger Zelazny, 1969), este um livro que recebeu versão na tela.

Dessa forma, a partir e muitas perguntas, os autores de histórias de holocausto chegam a uma mesma resposta: o homem é um ser complexo que necessita de renovação

(periódica ou não) e, nessa renovação, lutam seus dois lados, o bestial e o racional, com a vitória do último. Quanto à ideia de tempo, prevalece o tempo cíclico associado ao linear. A história da humanidade estaria inscrita em uma espiral que, a cada volta, evolui. É isso.

Quando, em ciências naturais, muitas perguntas levam a uma só resposta, ou falta imaginação ou as perguntas são mal formuladas. Qual o caso com os futurísticos do desastre?

c. descontinuidade radical 2: a antiutopia

O panorama muda quando se chega às antiutopias futurísticas. A pergunta é uma: como deve proceder um Estado para durar? As respostas são várias:

a. uniformizando os cidadãos:

- pela lobotomia radical ("Nós")
- por drogas ("A superfície do planeta", "Os vendedores da felicidade")
- pela intensificação dos meios de comunicação de massa ("Fahrenheit 451", "1984")
- pela alteração radical dos hábitos de pensar, pela introdução de uma nova língua ("1984")

b. pelo abandono das pessoas ("Revolução no futuro")

c. pela valorização extrema das diferenças ("Admirável mundo novo")

d. pelo isolamento das pessoas em meio a uma parafernália tecnológica (de novo "A superfície do planeta", "A máquina pára", "Os vendedores da felicidade")

e. mantendo tudo como sempre esteve, apenas dando ao estado de coisas um ar de necessidade ("Uma história dos tempos futuros")

E essas respostas levam a outras questões difíceis.

a. estando a natureza sujeita a mudanças ambientais, como preparar o homem para isso, ou seja, como criar um Estado perfeito e, ao mesmo tempo, capaz de se defender de mudanças ("A máquina pára", "Fahrenheit 451")?

b. é possível aumentar o bem-estar e manter os homens "vivos" ("A superfície do planeta", "Os vendedores da felicidade")?; o que leva à questão

c. qual o limite entre conforto e manutenção da flexibilidade e criatividade humanas (quase todas as obras citadas acima)?

d. qual a equação correta ente liberdade e felicidade? ("Nós")

Como acontece em uma disciplina qualquer, a questão bem formulada mostra a complexidade do tema e a imaginação do pesquisador no número e criatividade das respostas.

É justamente esse número de respostas a partir de uma questão básica que leva à ideia de estudar esse subgênero da literatura futurística como se se tratasse de uma escola de pensamento sociológico, exigindo de seus autores fundamentação, consistência e rigor. Os futurísticos, nesse subgênero mais que em qualquer outro, desenvolvem uma análise rigorosa do tema "Estado *versus* indivíduo" e veem até que ponto o homem pode se conservar como indivíduo num Estado desenhado para durar. Ao fazerem isso, propõem experimentos imaginários, sociedades futuras nas quais se encontram desenvolvidas seja tendências já atuantes hoje, seja tendências atuais que teriam uma leve possibilidade de se desenvolverem (como a ideia de resolver o problema de superpopulação em "Mundos fechados", de Robert Silverberg, de 1971, no qual a humanidade toma como norma a ideia de que sua missão é povoar a Terra e, a seguir, outros planetas do Sistema Solar; assim, a reprodução deixa de ser problema para se tornar uma missão de qualquer cidadão "consciente").

As antiutopias nada mais são que utopias nas quais o narrador (ou o principal personagem) discorda do que vê. É isso o que acontece com Winston Smith, o

personagem central de “1984”, que Orwell se esforça muito para que se pareça com o leitor de “1984”, conosco. E toda a ação visa a mostrar como tendências ou atuantes hoje ou embrionariamente presentes hoje —e com cujo desenvolvimento concordamos, nas quais depositamos sinceras esperanças— podem ter efeitos perversos que, no fim de contas, irão nos excluir da ordem que será engendrada.

A literatura antiutópica é a forma literária na qual se constroem experimentos imaginários que visam a explorar os efeitos perversos de programas para planejamento social. Poderíamos classificá-las, para fins de estudo, em três tipos básicos:

a. as que mantêm uma estrutura de classes e uma hierarquia rígida entre estas (“Admirável mundo novo”, ““1984”, “Uma história dos tempos futuros”);

b. as que dispensam classes e mantêm uma aparência de liberdade e mobilidade totais (“Nós”, “Fahrenheit 451”);

c. as não-sociais (“Os vendedores da felicidade”, “A superfície do planeta”).

Os dois primeiros tipos são óbvios. O terceiro abrange as antiutopias nas quais as pessoas vivem totalmente isoladas, mergulhadas em um estado mantido por drogas que não lhes permite qualquer contato (não como o conceberíamos) com outros seres humanos.

Existe uma diferença básica entre utopia e distopia: a concordância ou não do narrador com o que descreve. Da mesma forma, existe uma diferença básica entre o autor utópico e o distópico. O primeiro deseja que seu sonho se concretize, mas não acredita muito nisso. O segundo não deseja ver seu pesadelo realizado, mas não vê muita saída, acredita resignadamente em sua concretização. O primeiro crê um pouco mais no homem: trata-se de um ser inferior a seus sonhos, mas que pode, quem sabe, realizá-los. O segundo acredita menos no animal cuja sociedade estuda: o homem é totalmente incapaz de evitar a realização de seus pesadelos, os quais são apenas os efeitos imprevistos e pervertidos de seus sonhos. Mesmo quando sonha, tudo o que o homem pode fazer é criar meios que irão frustrar o futuro pretendido. O efeito perverso vence sempre que o homem tenta mudar

para melhor. É uma literatura, assim, desesperançada. Ou o homem não tem como mudar seu futuro e deve aceitá-lo com resignação ou então pode tentar mudá-lo, com resultados sempre frustrantes, sempre para pior.

Talvez haja um fundamento histórico para essa transição utopia/distopia. Estas últimas aparecem no fim do século 19, quando os piores efeitos da Revolução Industrial já tinham se tornado bem visíveis e graves (mesmo o programa otimista proposto por Edward Bellamy, em "Daqui a cem anos", era claramente fruto do desastre causado desorganização da produção, que o autor constatava nos anos 1880). Além disso, quase todos os experimentos utópicos já tinham falhado (os icarianos, os owenistas em New Lanark e Harmony, Oneida e muitos outros). Já havia, portanto, suficiente experiência acumulada sobre tentativas de mudança que resultaram sempre para pior.

Naturalmente, esse "pior" pode assumir as várias formas mencionadas acima (desagregação, uniformização exagerada etc.). Mas frise-se que o "pior" não precisa ser para todos. Voltando à ficção, o bombeiro Guy Montag, em "Fahrenheit 451", tem duas fontes de melancolia: a dúvida sobre a dignidade os alicerces do sistema que ajuda a manter (ele queima livros perniciosos ao Estado que, no fim de contas, são todos os livros) e a constatação de que a maioria prefere as coisas como estão. São poucas as antiutopias, os retratos de Estados perfeitos, nas quais uma classe é descrita como claramente infeliz, como acontece em "Uma história dos tempos futuros". O mais comum é que todos gostem das coisas como são. Para quem se sente abrigado sob o olhar do Benfeitor, o Estado Único de Zamyatin é um paraíso. Mesmo na Londres de Wells, a infelicidade pode ser sanada pela mudança de classe, nunca pela mudança do sistema. Em "1984", todos menos Winston Smith estão felizes com o que veem. Se algum personagem mostra desejo de mudança, esta é sempre sobre algo acessório, nunca incidindo sobre a organização do Estado.

A perspectiva de pesadelo é dada pelo fato de o narrador ser um homem "como nós", um homem do século 20 ou, na expressão de André Rezler (1985), um "*último*

homem”. O pesadelo aparece apenas porque tais Estados serão sociedades nas quais nós —de hoje, partilhando dos ideais que temos agora, querendo manter o modo de viver e de pensar que temos neste momento e lugar— não teríamos o que fazer, não teríamos como nos adaptar. Para os adaptados (que são praticamente todos os que o autor retrata, menos o narrador e seus comparsas), a coisa toda é excelente. Mildred, a mulher de Montag, passa o dia todo em frente à TV tridimensional e paga uma taxa para que, durante a transmissão das novelas, os atores falem seu nome. Os pares de D-503 (os “números”, como se refere a eles, um tanto sem imaginação, Zamyatin) passam o dia todo em êxtase, saudando o Estado Único e constatando como são superiores a todos e como, um dia, povoarão o universo a bordo de sua nave, a *Integral*. Os homens de “Os vendedores da felicidade” passam a vida em casulos tendo sonhos maravilhosos, sem jamais terem de se preocupar com sua sobrevivência, a qual é deixada a cargo de máquinas cuja função é manter todos hibernando —felizes, por definição— eternamente.

d. mais uma perspectiva

Para o bem da completeza, é preciso indicar que existe mais um tipo de futuro que aparece na literatura: a mudança do homem em algo diferente. A maior parte dos exemplos diz respeito a alterações na natureza (física e mental) do homem para cumprir algum desígnio cósmico. É assim que a humanidade evolui em “O fim da infância”, de Clarke, tornando-se em outra coisa e migrando para o céu ou retomando a vida em um patamar mais elevado em Júpiter, como é descrito em “O fim do mundo”, de Camille Flammarion, de 1893. Estas envolvem um final radical para a raça humana, monitorado por seres superiores.

Mas essa alteração pode se dar, aparentemente, fora de um esquema cósmico, como acontece em “Além do humano”, 1953, de Theodore Sturgeon. Neste, um grupo de *outsiders* se reúne e forma (sem planejamento prévio) uma nova inteligência composta,

muito mais potente que qualquer coisa normal. Essa nova inteligência, Sturgeon dá a entender, será, mais cedo ou mais tarde, dona da Terra.

De qualquer forma, esse futuro, assim como o dos desastres cósmicos, tem pouco a ver com intenções humanas. Pode até ter a ver com atos humanos. Por exemplo, nada impede que essa nova forma de inteligência se deva a experimentos que saem fora de controle, sendo um exemplo antigo nessa linha “O alimento dos deuses”, de H. G. Wells. Mas não há intenção, não existe um plano para colocar a humanidade em um novo patamar. No caso de Sturgeon, não existe sequer ato intencional envolvido na coisa toda. A natureza, simplesmente, através de leis desconhecidas, disparou um processo cujo fim deverá ser substituir o homem de hoje.

Uma vez que essas descrições de futuro não dependem propriamente do homem, não entram em consideração no que se estuda adiante.

3
AS ANTIUTOPIAS

Explicações correntes para o aparecimento e permanência do gênero antiutópico na literatura do século 20 costumam recorrer à Primeira e à Segunda Guerra Mundial. O problema com tais explicações é que, para se sustentarem, devem deixar de lado exemplos históricos evidentes, como as novelas antiutópicas de Wells, de Forster e outras obras menores, todas escritas antes do primeiro conflito.

Assim, algo anterior deve ser procurado. O quê? Servier (1979) diz que o gênero antiutópico —especialmente na linha de crítica ao papel que a ciência desempenha na sociedade em geral— tem origem nas “Viagens de Gulliver”, de Jonathan Swift, escritas em 1726. Mas um exame do texto mostra que Swift não só desprezava *in toto* o conhecimento científico e, assim, não estava preparado para criticá-lo mais

cuidadosamente, como também era inconsistente quanto ao que julgava aplicável e condenável no trabalho intelectual.

Das quatro viagens de Gulliver, a terceira, a Laputa, é considerada por autores como Servier ou Milton Wolf (*in* Gunn, ed., 1988) um precursor da moderna distopia.

Lemuel Gulliver chega à ilha voadora de Laputa, onde mora o rei do reino de Balnibarbi, cuja capital é Lagado. A ilha é movida por força magnética, mantida à altura desejada devido a um poderoso ímã incrustado em sua base de diamante. Em Lagado, Gulliver conhece os acadêmicos.

Antes, em Laputa, ele já tinha notado que as pessoas educadas eram excelentes em música e em matemática, mas completamente idiotas no que se referia à vida prática. Precisavam sempre de um servo para lhes dar pancadinhas com uma bengala guarnecida de uma bexiga a fim de não perderem o fio da meada em uma conversa qualquer. As casas eram mal construídas e as roupas mal talhadas, apesar de se tomarem sempre muitas medidas e de se usarem muitos instrumentos científicos.

Na academia de Lagado, conhece cientistas que pretendem extrair luz solar de pepinos e outras coisas disparatadas. Nessa altura do texto, o que fica evidente é que Swift quer ridicularizar as ciências teóricas. Mas, logo depois, na mesma academia, Gulliver encontra cientistas políticos que ele igualmente ridiculariza, não pelas ideias serem disparatadas, mas por serem inaplicáveis nos reinos de verdade. Esses acadêmicos querem coisas como governo justo, ascensão nos cargos públicos devido a merecimento etc.

Ora, no primeiro caso, Gulliver (Swift) ridiculariza ideias absurdas, ideias que ele julga serem espelho fiel dos cientistas reais que ele tanto detesta. No segundo caso, ele ridiculariza ideias tachando-as absurdas por serem diametralmente diferentes das praticadas pelos políticos de verdade. Ele é, no fim de contas, inconsistente. No espaço de poucas páginas, ataca a atividade acadêmica por desarrazoada e por racional demais.

Swift, como nota Orwell (1946), nada entende de ciência e, mais, odeia o que não conhece. Um homem eternamente preterido nos cargos públicos que disputou, Swift tem a

virulência leviana dos que estão de fora. Virulência fácil e abrangente, porque inócua. Ele não faz críticas à ciência, nem, na linha dos modernos distópicos, extrapola suas conseqüências ruins para a humanidade. Ele, simplesmente, é um crítico rancoroso e inconsistente. Não é possível, dessa forma, vê-lo como crítico da ciência pois fica evidente a partir de seus juízos que ele não é sequer capaz de defini-la, de deixar claro para o leitor qualquer coisa acerca da natureza do que está sendo criticado.

Swift não chega a ser sequer utópico. Ele é contrário à curiosidade intelectual, à razão e às leis. O proto-anarquismo eqüino, mostrado na parte quatro das viagens, resume sua posição: o homem é desprezível, todos os sistemas de leis são desprezíveis, toda ciência que não seja eminentemente prática (algo quase semelhante ao senso comum mais primário) deve ser desprezada. O ideal, a sociedade dos *Houyhnhnms*, é apenas um agregado de bestas monótonas, áridas, mortas, sujeitas à opinião pública, algo muito mais coercitivo que o sistema legal, que permite, até, a leviandade do autor.

Em resumo: não há crítica à ciência em Swift. Existe crítica à curiosidade, existe crítica a tudo o que todos os homens fazem. Assim, não é possível vê-lo como um precursor seja da FC otimista, seja da distopia. Swift está muito mais para um polemista geral, para o escritor que empresta sua pena a qualquer tema que possa despertar debate, como quando escreve sua “Modesta proposta para evitar que as crianças da Irlanda sejam um fardo para seus pais ou para seu país”, publicado três anos depois das “Viagens”, no qual propõe que elas, as crianças, sejam vendidas como carne para consumo. Esse mesmo desejo de escandalizar permeia todas as “Viagens de Gulliver”.

Mesmo que não se descartasse Swift com precursor das antiutopias pelo simples exame do conteúdo das “Viagens de Gulliver”, ainda restariam dois outros motivos para deixá-las de lado com supostas precursoras do gênero. Primeiro, existe um hiato de pelo menos 150 anos entre as “Viagens” e a explosão dessa variante futurística de literatura antiutópica que nos acompanha até hoje. Segundo, antiutopias senso lato sempre existiram. A primeira importante, “O Parlamento das mulheres”, de Aristófanes, é

contemporânea da primeira utopia importante: “A República”, de Platão. Além disso, como assinala Manuel (1965, p. 295) “*More's Utopia produced a galaxy of mocking parodies*”. Ou seja, encontrar em Swift a origem das antiutopias modernas é perder de vista o registro histórico. Não se pode explicar algo em movimento —principalmente algo explosivo como o aparecimento de razoável número de antiutopias tecnológicas futurísticas, gênero sem representantes antes de Wells— recorrendo a algo constante, a presença ubíqua de antiutopias desde os gregos.

Se se quer tentar entender porque antiutopias se tornaram o paradigma do pensamento utópico no século 20, deve-se procurar as fontes em algo que tenha ocorrido de meados para frente do século 19, algo que dê conta de dois fatores: primeiro, o fato de o terreno estar preparado para que um gênero que pinta o futuro com matizes sombrios se tornasse tão popular e, segundo, o fato de terem aparecido vários escritores que aderiram ao gênero, produzindo obras de valor ainda atual. Terceira coisa, e não menos importante, é analisar se tais fatores podem ser usados para explicar o porquê de esse gênero ter permanecido até o presente. Afinal de contas, é claro que houve um grande avanço na indústria no último quarto do século 19, como mostraremos adiante. Mas a indústria, bem como a distribuição de riqueza, de *know-how* etc. é muito diferente hoje daquela de há cem anos. Podem os fatores usados para explicar o aparecimento das antiutopias em fins do século 19 ser usados para, igualmente, explicar sua permanência no decorrer do tumulto do século 20? Estarão escritores tão afastados quanto Wells e Vonnegut remoendo o mesmo problema? Essas questões deverão merecer atenção no fim deste capítulo.

a. requisitos formais do gênero

Para que exista literatura futurística é preciso, primeiro, poder falar sobre o futuro. E isso exige que o texto e, especialmente, que o narrador, tenha uma série de características especiais. Lendo uma obra qualquer de FC escrita hoje, não nos chama

mais a atenção o fato de o narrador estar no futuro, escrevendo sobre esse futuro e, mais, em termos que nós, no presente, podemos entender. Por que ele faria isso? Não existe, de fato, um porquê. É, simplesmente, convenção.

Um sistema de convenções semelhante permite —para não sair do gênero mais amplo da FC ao qual pertencem as antiutopias modernas— que viajantes do tempo se encontrem sempre com personagens históricos importantes em meio a toda a população do planeta e que estes exibam um completo domínio do inglês (ou do francês ou do português, como em "Três meses no século 81", do brasileiro Jeronymo Monteiro, de 1947, no qual homens do ano 8000, que já perderam os dentes por falta de uso, ainda falam de maneira inteiramente compreensível para nós), que seres de outros planetas dominem perfeitamente o idioma do narrador e vice-versa, que possam fazer contato físico sem maiores cuidados quanto a possíveis contaminações e assim por diante.

Quais as convenções de uma literatura futurística? A narração se desenvolve no futuro, a rigor, inacessível para nós. É preciso que haja um narrador, que este entenda o que está acontecendo, que reporte isso não só em nossa língua, mas em termos que nos permitam entender como é o ambiente técnico e social futurístico e que, finalmente, transmita isso para nosso tempo.

Pensemos em um caso semelhante: escrever hoje, sobre dramas cotidianos, mas visando ao leitor de, digamos, 1500. Estamos escrevendo literatura popular para entreter os marinheiros que vêm descobrir o Brasil. Precisamos, primeiro, de um amplo domínio do português da época, para não errarmos inteiramente de público. Depois, precisamos conhecer história e costumes de então. Caso contrário, como descrever um revólver? Teríamos de dizer algo como "artefato que funciona como (embora não se pareça com) um arco de metal minúsculo que dispara flechas de metal pela força de explosões controladas" ou, senão, "canhão de bolso que dispara múltiplos projéteis". Toda a trama teria de ser explicada em termos dos equipamentos disponíveis em 1500 e das relações sociais que valiam na época. Ficariam de fora, portanto, tramas que envolvessem novas

relações sociais, como conflitos entre minorias, democracia, desníveis econômicos em escala planetária, poluição, ciberespaço (esse, então...) etc. Ou seja, seria necessário escrever uma novela sobre um futuro que não fosse socialmente muito diferente de 1500 (ou, pelo menos, no qual todas as relações sociais novas pudessem ter seu histórico traçado até as relações comuns na época do leitor) e cuja linguagem descritiva fizesse recurso apenas a equipamentos disponíveis para o leitor das caravelas. Superadas essas dificuldades, restaria a questão de como despachar o manuscrito para seus potenciais leitores.

Essa pequena ficção mostra o quanto absorvemos como dado quando lemos uma narração futurística, o quanto tais narrações são artificiais e alheias a qualquer critério decente de plausibilidade. Para que esses monstros pudessem se colocar em nossas cabeceiras sem nos morderem, muitos anos tiveram de ser gastos em experimentação, em técnica narrativa.

E toda essa evolução ainda não rendeu o que esperaria da literatura futurística um de seus melhores representantes, Daniel Drode: "*Perdido entre os espelhos dos universos paralelos, projetado nas mais selvagens paragens do tempo, submetido a provas mentais sem precedentes, candidato à sobre-humanidade, enfim, correndo num canteiro perpétuo, o herói do romance de antecipação se serve sempre de uma linguagem endomingada que lhe foi legada por uma época perdida ao longe no passado, a nossa... a linguagem atual do personagem de ficção científica é apenas o estado atual da linguagem abusivamente estendido para todo o futuro. Em conseqüência desse anacronismo flagrante, existe uma defasagem entre as palavras dos personagens e a realidade que os envolve. Preguiça do autor? Bem entendido: ele se poupa de um trabalho desagradável, o da forma*" (apud Versins, pp. 260-61). Drode, autor do excepcional "A superfície do planeta", de 1959, poderia ter escrito isso tanto em 1960 como hoje. Estamos ainda muito longe de uma literatura que satisfaça tais requisitos de linguagem. E quando algo novo é tentado, raramente ultrapassa o nível meramente ortográfico (Lardreau, 1988). Certamente, o

projeto de escrever uma novela em uma linguagem inteiramente nova é impossível. De qualquer forma, na literatura futurística, a crítica de Drode deveria funcionar como uma ideia reguladora à qual todos os textos tenderiam. Mas não é isso o que se observa, salvo em um ou outro autor mais dotado. Os campeões da FC —como Asimov ou Heinlein— são totalmente despreocupados da forma de seus textos.

Paul Alkon (1987a) situa a primeira narrativa futurística em 1659, em um romance de aventuras chamado “Epígona, uma história do século futuro”, de Jacques Guttin. Na verdade, “Epígona” não se passa exatamente no futuro, mas em o que hoje chamaríamos de futuro alternativo: não existe menção clara quanto à época em que se desenvolve a narração e as poucas indicações históricas sugerem apenas que se trata de um futuro de todo incompatível com o presente. Assim, a novela vale apenas para assinalar (ainda segundo Alkon) a primeira ocorrência do termo “futuro” em um título que não trata do Juízo Final. Para Versins (1972, p. 398), “*é a décima-segunda [obra] de antecipação, a segunda consciente [disso] e a primeira de importância*”.

Nos cem anos posteriores, aparecem obras já esquecidas, como “Iter lunare” ou “Memórias do século 20”. Na primeira, a menção ao futuro fica por conta da possibilidade de se construir um canhão que leve o homem à Lua (ideia depois usada por autores como Verne e Wells) e, na segunda, a cargo de um anjo que entrega ao narrador uma série de documentos que dizem respeito a transações diplomáticas na Europa no fim do século 20. Samuel Madden, o autor das “Memórias” gasta um capítulo inicial para convencer o leitor da veracidade dos acontecimentos descritos. Nesse prefácio (Alkon, 1987a, p. 111), Madden lança um novo cânone de plausibilidade para um texto futurístico: a quase total impossibilidade dos fatos narrados. Na verdade, ele apenas transpõe para esse novo campo a regra clássica que afirma que “*com respeito aos requisitos da arte, uma impossibilidade provável deve ter preferência sobre algo improvável mas, ainda assim, possível*” (Aristóteles, “Poética”, capítulo 25). Madden faz a primeira afirmação direta de que as convenções sobre a narração futurística devem ser simplesmente aceitas (supondo,

razoavelmente, que Aristóteles não se referia ao gênero em sua "Poética"). Quanto mais impossíveis, melhor, mais fácil será aceitá-las. Ou, o que dá no mesmo, quanto mais provável for o futuro descrito, menos deverá atrair a atenção do leitor.

Esse é o estado formal do gênero —é possível vender um título não-religioso que estampe no título algo como "narrativa sobre o futuro" e a impossibilidade do narrado deve ser vista como fator de aceitação e não de rejeição da trama— quando aparece a primeira obra importante de literatura futurística que, para Trousson (Trousson, 1979, p. 174), marca a passagem da "*utopia para a ucronia*", ou seja, a passagem de "outro lugar" para "o futuro": "O ano 2440", de Louis-Sébastien Mercier, de 1771.

Mercier era escritor quase compulsivo, com pelo menos uma centena de obras a seu crédito. Pensador progressista, foi deputado dos Estado Gerais de Luís 16 e teve participação na eclosão da Revolução Francesa. Aliás, depois diria, em um prefácio a uma das múltiplas edições do livro, que "previu" a Revolução. A base para essa retropredição inteiramente *ad hoc* é que, em "2440", afirma o livro que a Bastilha de há muito havia sido demolida. O subtítulo da obra "Un rêve, s'il en fût jamais" ("um sonho, se é que tanto") deixa claro como o autor chegou a "conhecer" o futuro. Depois de uma tarde de discussão com um cidadão inglês sobre as vantagens do sistema parlamentar da Grã-Bretanha, o narrador se retira e tem o tal sonho de uma França um pouco diferente daquela de seu tempo: a monarquia persiste, mas é constitucional, as ruas são mais largas e claras à noite e os impostos são voluntários. Ele acorda e pergunta: "teria sido mesmo apenas um sonho?". O recurso ao sonho viria a ser usado muitas vezes no futuro. Entre os beneficiários dessa ideia estão dois livros centrais para a tradição antiutópica recente: "Daqui a cem anos", de Bellamy e "Quando o adormecido despertar", de Wells. Em ambos, o narrador entra em letargia para acordar, respectivamente, cem e duzentos anos depois do cochilo fatídico.

Segundo Trousson, essa manobra de Mercier fez com que a literatura utópica desse uma guinada. Passou de especulação mais ou menos gratuita sobre as possibilidades

de organização social para uma ferramenta de especulação metódica do futuro e das tendências que, no presente, prenunciam tais ou tais desenvolvimentos futuros. Mas, como Mercier tomou o cuidado de falar em sonho, livrou-se de mesclar especulação sobre o futuro com profecia. Assim, depois de "O ano 2440", passa a existir bem estabelecida uma ferramenta de especulação sobre o futuro, ferramenta essa que nada tem a ver com profecia e que, portanto, não pode ser medida por seus eventuais acertos ou erros. Outro ponto revolucionário de Mercier é ter fixado claramente uma data no título da obra, coisa que só viria a ser repetida num texto importante muitos anos depois, com Orwell.

Mas a palavra "sonho" no subtítulo coloca um problema de plausibilidade. O que se quer é dissertar sobre o futuro como se este fosse presente, sem a ideia de que o acesso a ele foi através de sonho, experiência totalmente individual e injustificável (a menos que se afirme que o tal sonho ocorreu a um mágico, profeta etc.). A dificuldade, portanto, é: quer-se falar do futuro de forma plausível (e, assim, não se deve tomar sonhos como ponto de partida) e quer-se evitar todo discurso sobre a plausibilidade do que é tratado, como o fez Madden. Afinal, tal discurso tem evidente efeito perverso: se a narração é tal que necessita de declaração de intenções, de argumentos que garantam sua plausibilidade, então é dado do problema que a tal narração não é plausível. O único jeito de torná-la, portanto, verossímil, é deixar de lado todo discurso sobre verossimilhança.

Essa é a tentativa de "Os póstumos", de Restif de la Bretonne, de 1801. Restif é mais lembrado hoje, ao lado de Sade, por algumas novelas de conteúdo erótico. "Os póstumos" traz muitas inovações morais no campo sexual, como a poligamia (Alkon, 1987, cap. 6). Toda a trama gira em torno das memórias do duque de Multipliandre, que, durante os milhares de anos de sua vida, tem diferentes experiências obtidas por sua infinita capacidade de encarnar em outros seres humanos. A única data precisa no romance é 99.796, embora a experiência de Multipliandre se estenda para muito além disso. Mas Restif encontra o problema adicional: como usar os tempos verbais? Se a narração se situa no futuro e o narrador que se reporta ao leitor, no presente, então todos

os verbos têm de estar no futuro (algo *será* assim). Mas, se não se tem certeza absoluta sobre o conteúdo da narração, os verbos têm de estar no condicional (algo *seria* assim). Mas, ainda, se o que importa é o conteúdo do narrado no futuro, os verbos deveriam estar no presente pois, para o narrador no futuro, o nosso futuro é o seu presente (algo *é* assim). Ele não consegue se decidir e, ao longo de extensos quatro volumes de pouca ação (segundo Alkon e Versins), formula frases como "*algo será (é) assim*", usando mesmo verbos entre parênteses.

Esse é, finalmente, o estado da literatura futurística quando aparece, em 1834, a introdução a "O romance do amanhã", de Felix Bodin. "O romance" é obra inacabada e vale mais por seu prefácio, onde se localiza a primeira poética da literatura futurística. "*No futuro, poderão ser encontradas as revelações de pessoas sob transe hipnótico, corridas aéreas, viagens ao fundo dos mares —da mesma forma que se encontram na poesia do passado as sibilas, hipogrifos e ninfas. Mas o maravilhoso do futuro é inteiramente diferente dessas outras maravilhas poéticas pois é inteiramente acreditável, inteiramente natural, inteiramente possível e, assim, poderá atingir a imaginação mais vivamente e arrebatá-la através do realismo. Teremos assim descoberto um novo mundo, um ambiente fantástico que, apesar disso, não carece de verossimilitude*" (apud Alkon, 1987, p. 25).

Depois de Bodin, o terreno está pronto para a literatura futurística: ela não mais precisa ser verossimilhante (Madden), não precisa recorrer ao sonho (Mercier), não precisa justificar sua estrutura formal (Restif). Ela pode ser exatamente o que conhecemos hoje, essa coleção de convenções que aceitamos tranqüilamente quando lemos uma novela de Philip Dick ou de H. G. Wells.

***

Essa evolução da forma literária nos dá conta de por que motivo não teria havido (ou houve tão pouca que não chegamos a notar) literatura futurística no início do século 19. A crítica especializada (e os escritores) tendem a localizar a mudança de percepção

sobre o futuro (o futuro como algo dinâmico, não determinado por esquemas cósmicos, livre da ideia de Juízo Final) com a Revolução Industrial. Por mera comodidade, marca-se essa data com a primeira patente dada a uma máquina a vapor, em 1769. Por quê, dada essa nova percepção, dado o desenvolvimento posterior da indústria a partir dessa nova fonte geradora de energia, não apareceu ao mesmo tempo uma literatura futurística? Por que tiveram de se passar 130 anos entre James Watt e H. G. Wells? "*Todos os tipos de literatura estão imersos em uma dinâmica complexa e semi-autônoma própria —a história das formas— que tem sua própria lógica e cuja relação com o conteúdo* per se *é necessariamente mediada, complexa e indireta (e toma caminhos estruturais muito diferentes em diferentes momentos do desenvolvimento formal e social)*" (Jameson, 1982, p. 148-9). Ou seja, não se deve adotar uma correlação muito rígida entre meio social ou desenvolvimento tecnológico e expressão ficcional desse meio. Jameson afirma, na seqüência, que, no caso da literatura mais elaborada, tal mediação, entre forma e conteúdo, é mais clara que na literatura popular, à qual se atribui falsamente uma capacidade maior de expressar diretamente novos conteúdos, "saltando" o estágio da criação da forma adequada (p. 149). A primeira metade do século 19 já assistia não apenas à evolução, mas aos primeiros efeitos perversos da Revolução Industrial, mas era necessária ainda muita experimentação e tentativas (e erros) para preparar o público para algo como "A máquina do tempo". Fora de época, apresentada, se isso fosse possível, cem anos antes, ela não passaria de uma novela implausível, confusa, inverossímil, excessivamente calcada em conhecimento científico duvidoso, com uma concepção muito estranha de extrapolação científica etc.

Dessa forma, a primeira metade do século 19 apresenta algumas novelas futurísticas, mas falta a elas tanto coerência narrativa como impacto sobre o público leitor: "*A transformação da utopia em ucronia não é o padrão dominante da primeira literatura futurística... Na primeira metade do século 19, existe uma proliferação de histórias que parecem ter pouco em comum além de seu recurso ao futuro. É tentador tentar encontrar*

ordem nisso notando que, conforme a ideia de progresso se tornava um mito aceitável para a civilização moderna, seus devotos mais freqüentemente escreviam histórias do futuro a fim de defender sua fé e portanto levavam os céticos a adotarem o mesmo método para expressar dúvida. Mas esse paradigma, embora relevante, se aplica mais largamente só no fim do século 19" (Alkon, 1987a, p. 192).

É na segunda metade do século 19 que vamos encontrar o desenvolvimento da literatura futurística, da utopia e da antiutopia tecnológica. Resolvidas as questões formais, a literatura está pronta para refletir o conteúdo que lhe possa sugerir o desenvolvimento científico e tecnológico da época e o impacto deste sobre o cotidiano.

b. condições históricas quando de seu surgimento

A aplicação cada vez mais disseminada da máquina a vapor foi mudando o panorama da cidade, as relações de trabalho, o tipo e qualidade dos utensílios domésticos. Com sobra de energia, era possível produzir mais e progressivamente mais barato. Conseqüentemente, diminuía o tempo necessário entre o desenvolvimento de uma ideia, sua produção e sua forma final como produto de consumo. Essa dinâmica aproximou a ciência e a tecnologia do público. Se um homem dormisse em 1° de janeiro de 1600 e acordasse 50 anos depois, pouca diferença notaria em seu entorno. Em uma casa comum, tudo continuaria mais ou menos igual. Mas, se a mesma experiência fosse repetida entre 1800 e 1850, as diferenças seriam marcantes. Quanto mais nos aproximarmos do presente, menor o tempo necessário para que o ambiente se torne totalmente diferente devido a uma inovação tecnológica. Basta pensar nos microcomputadores, de máquinas reservadas apenas a cientistas dez anos atrás a máquinas presentes em salas de aula de cursos de alfabetização, hoje. Wells via isso com muita clareza em sua distopia "Uma história dos tempos futuros": "*O mundo... mudou mais entre 1800 e 1900 do que nos 500 anos anteriores. O século 19 marcou o alvorecer de uma nova era para a humanidade, a era*

das grandes cidades , a era do fim da ordem [representada] *pela vida no campo.*" (HTF, cap. 2).

Mas é mais para o fim do século que o impacto social da tecnologia se acentua. E um fator importante nisso é o advento da eletricidade.

Até que as primeiras máquinas a vapor fossem usadas para bombear água em fins do século 17 e início do seguinte, toda a força de que o homem podia dispor tinha origem hídrica ou animal. Para, por exemplo, moer grãos, ou se usavam bestas ou uma pedra acoplada a uma roda d'água. A máquina a vapor mudou radicalmente esse cenário, não só em termos de eficiência, mas em termos do imaginário da tecnologia.

Quanto ao imaginário, podemos encontrar a pista em Butler e no debate fictício que ele monta entre os sábios pró-máquinas e os sábios antimáquinas: as máquinas a vapor lembram vários traços animais. O principal deles é que, uma vez alimentadas, trabalham sozinhas, executando séries de tarefas razoavelmente complexas. Não que isso não acontecesse com as máquinas de tração hídrica. Mas estas vinham acompanhando a humanidade havia milhares de anos, o que lhes emprestava familiaridade, um lugar bem definido na cultura, tornando-as parte da paisagem quase ao ponto de se deixar de lado que elas são tão máquinas, tão artificiais e tão criações humanas como o é a máquina a vapor. Estas, mais recentes, espantavam por sua capacidade de agirem sozinhas, "alimentando-se" de carvão, expelindo gás e executando trabalho, quase como uma besta o faria. Não é à toa, como nota Mazlich (1993), que o matemático Charles Babbage procederá, no início do século 19 a uma taxionomia das máquinas, nos mesmos moldes da taxionomia vegetal ou animal.

A máquina a vapor apresenta detalhes novos: ela é complexa, precisa ser construída, montada e receber manutenção de um técnico mais especializado. A máquina a vapor pode ser comprada por um pequeno fazendeiro, dessa forma tornando-se parte de seu patrimônio. Mas não patrimônio ao ponto de ele saber exatamente como operá-la em situações fora do funcionamento normal. Com ela, está inaugurada a época em que se

pode ter uma coisa, mas não dominá-la. É nesse sentido que Losano (1992, pp. 70-71) afirma que "*a mecânica renascentista representou o auge de uma mecânica humana*". O autor se refere à construção de autômatos que mimetizam movimentos de animais ou de seres humanos, autômatos estes baseados unicamente em mecanismos de relógio, ou seja, em ações coordenadas de engrenagens e de alavancas, tudo movido ou diretamente, no ato, pelo operador, ou por uma mola que armazena (novamente de forma simples, pela compressão de uma fita de metal) a energia emprestada pelo operador ao mecanismo.

Com a eletricidade, tudo o que é verdade para a máquina a vapor se intensifica: as máquinas se tornam mais compactas e complexas, ininteligíveis de vez para seus usuários. E, segundo Lewis Mumford, não era necessário que fosse assim. Afinal, tais máquinas têm vantagens evidentes sobre a máquina a vapor. Primeiro, não precisam ficar próximas à fonte de energia, pois a eletricidade pode ser transmitida para lugares distantes, o que favorece a pulverização da indústria, evitando as grandes aglomerações fabris. Além disso, sendo máquinas mais compactas, são economicamente mais acessíveis e, assim, deveriam favorecer ao pequeno industrial, que não teria capital para adquirir uma grande máquina a vapor, mas que poderia comprar um motor elétrico para mover um negócio em pequena escala. É justamente isso o que nota Beltran (1991, p. 110), para quem as máquinas elétricas permitiriam que o pequeno artesão se mantivesse competitivo.

Se essa revolução benéfica da eletricidade não aconteceu —ou aconteceu só em pequena escala, sendo arrasada pela crescente aglomeração de fábricas, pela crescente perda de competitividade por parte dos empreendedores pequenos—, isso se deve, segundo a terminologia de Mumford, a que a neotécnica (a era da eletricidade e dos novos materiais) é ainda regida por uma ideologia paleotécnica, pela ideia de que a riqueza se dá basicamente pela predação de recursos naturais. Ou seja, com a eletricidade, estariam dadas todas as condições técnicas para uma estabilização do padrão de vida de toda a humanidade em uma patamar sem precedentes. E isso não teria acontecido por motivos puramente ideológicos, o que nos deixa encalacrados no que ele denomina "mesotécnica":

"*O desenvolvimento neotécnico da máquina, sem um desenvolvimento coordenado de propósitos sociais mais elevados, apenas ampliou as possibilidades da depravação e da barbárie*" (1934, p. 265).

O desenvolvimento da eletricidade tirou do cenário das fábricas as velhas máquinas a vapor. Depois que quase cem anos de uso —a eletrificação industrial é um fenômeno que começa a se acentuar na década de 1880— a máquina a vapor já havia ganho alguma familiaridade. Seus princípios continuavam desconhecidos, seu funcionamento fino, a regulação de seu movimento, permaneciam assuntos técnicos especializados. Mas, pelo menos, as máquinas tinham uma caldeira que produzia vapor, este movia um pistão que fazia uma roda se movimentar e esse movimento primário era transmitido pela fábrica através de séries de correias descobertas. Com o motor elétrico, as máquinas são cobertas, para garantir maior segurança para o mecanismo e para quem estiver ao lado dele (Handlin, 1965, p. 257). Como as máquinas são menores e podem ficar próximas do ponto onde serão usadas, eliminam-se as longas correias cruzando os galpões das fábricas (Mumford, 1934, p. 224).

E essas fábricas se tornam cada vez mais produtivas, especialmente pela entrada em cena do cientista. Data de início do século 19 a profissionalização (universitária) da carreira de pesquisador, sendo então criados mecanismos para carreira, definição de trabalhos de pesquisa visando ao aperfeiçoamento profissional etc. Mas é só mais para o fim do século, notadamente na indústria química (Snow, 1959, p. 40), que o cientista passa a ser usado na indústria. São então criados os primeiros departamentos de pesquisa e desenvolvimento, com resultados excelentes. Da indústria química a outras áreas, foi um passo rápido.

A produção que saía dessas fábricas alterava a vida cotidiana de forma sensível. Não era só dentro da fábrica que o operário sentia as coisas mudando. Quando ia ao escritório da companhia, podia notar o que Buchanan (1992, p. 175) chamou de "revolução no escritório": os registros não eram mais feitos à mão, mas com máquinas de

escrever, os contatos não precisavam ser necessariamente pessoais, pois havia o telefone e, igualmente revolucionário, tudo isso operado predominantemente por mulheres.

Se o avanço técnico era patente, também o era a crescente insegurança para as classes que viviam sempre no limiar da mais absoluta miséria (não nos esqueçamos de que não havia quaisquer benefícios sociais para desempregados, em fins do século 19; a perda do emprego significava mendicância compulsória imediata). As fábricas se tornam cada vez maiores, as profissões, cada vez mais especializadas, as máquinas, cada vez mais ininteligíveis. Além disso, a organização da fábrica obrigava a uma organização especular do trabalhador. A partir de 1850 (Buchanan, 1992, p. 102), começam a aparecer os estudos de "gerenciamento científico" que atingiriam seu auge com os "estudos de tempo e de movimento", de Taylor, em 1906. Handlin (1965) observa que, nas fábricas, reuniam-se operários em um número tal que, em outras épocas, só se observou em "*ocasiões de servidão, em campanhas militares, tripulações marítimas, asilos e cárceres*", enfim, em situações de completa disciplina e conseqüente falta de liberdade. Sem nem sequer entrar no mérito de se se deve ou não equacionar a disciplina fabril com a carcerária, se a organização dos operários em uma fábrica lembra ou não a organização de um batalhão militar (lembremo-nos apenas que Bellamy se refere aos trabalhadores como "*exército industrial*"), o fato é que tais aglomerações são mais um fator a gerar insegurança.

Enfim, o trabalhador participa de um processo cada vez menos compreensível. Não lhe é dado tempo de aclimatação, as invenções (e sua aplicação) se sucedem vertiginosamente como nunca antes na história da humanidade, a organização das máquinas é seguida da organização da fábrica que se estende à organização das próprias cidades, com a criação de grandes bairros operários projetados para manter milhares no limiar da miséria. E não há escolha: ou é isso ou é morrer de fome no campo ou nas ruas das cidades.

Wells registra essa inconsciência entre os membros das classes mais baixas quanto ao momento por que passavam quando, em sua autobiografia, refere-se a sua mãe:

"*Vastas e insuspeitadas forças além de sua compreensão iam sistematicamente destruindo a ordem social, o transporte a cavalo e por navio a vela, a ordem social dos pequenos meeiros e artesãos, à qual todas as suas crenças estavam apegadas e sobre as quais se baseava toda sua confiança. Para ela, essas grandes alterações na vida humana se apresentavam com uma série de perplexidades frustrantes e desgraças não-merecidas, que não podiam ser atribuídas a ninguém, salvo a meu pai*" (citado em Gunn, 1975, p. 90).

Se essas pessoas são alfabetizadas, o que vão querer ler? Bem, primeiro é preciso saber se elas poderão ler alguma coisa. Livros são caros e de conteúdo voltado para as classes mais acostumadas com a cultura. É nesse ponto que aparecem uma série de mudanças de perspectiva no que diz respeito à fabricação de livros.

Data do último quarto do século 19 a explosão de alfabetização e de papel barato, que levou literatura às massas, criou o "escritor-jornalista" (na expressão de Reszler, 1985) e que teve como conseqüência importante o lançamento da FC. Quanto à alfabetização, os números dos EUA são expressivos: 500 escolas secundárias em 1870 e 6 mil, 30 anos depois. Na década de 1890, em 31 Estados norte-americanos, a matrícula no ciclo básico de ensino era obrigatória (Gunn, 1975, p. 80). Na Europa, o quadro seguiu essa mesma tendência.

Mais gente alfabetizada, grandes aglomerações humanas nas cidades industriais e o aumento do dia útil (com a disseminação da eletricidade doméstica) criaram uma demanda por literatura de fácil digestão. Não que esta não existisse, em todos os gêneros imagináveis. Mas, em todo caso, o preço do papel feito com base de fibras de algodão, mantinha o preço de qualquer material impresso fora do alcance do operário. Além disso, o método de prensagem de fólios um a um e a confecção de matrizes de impressão por meios quase artesanais impediam que os preços baixassem.

Uma série de avanços técnicos mudou tal quadro. Por ordem, temos: a invenção das prensas rotativas, em 1846, do linotipo e do papel de polpa de celulose, em 1884 e,

por fim, da impressão de imagens em meio tom, em 1886. Em termos de preço do produto final, o que mais pesou foi o novo tipo de papel: um quilo de papel custava 40 cents, em 1865, preço que caiu para 0,5 cent, em 1890 (Smith, 1986, p. 50 ff.). Com o papel quase 100 vezes mais barato e com métodos de impressão mais eficientes, as casas editoras puderam atender à demanda criada pela alfabetização e pelo aumento do período do dia com luz disponível. Foi a época das revistas de massa. Datam desse período as "dime novels", folhetos de 32 páginas vendidos por 5 cents (EUA) ou por 1 xelim (Inglaterra), e revistas como Pall Mall Gazette, The Strand Magazine, só para citar duas que abrigaram os primeiros contos de Wells.

Como uma série de aspirantes a escritor na época, Wells já tinha um projeto para preencher essas revistas exatamente com o que essa massa recém-letrada queria: "*A literatura antiga era aristocrática, e esta época é apenas o alvorecer da democracia. A literatura antiga é cheia de significados sutis, de citações escondidas, de alusões fugidias; ela tem um sabor clássico, como o odor de lavanda. A democracia não terá nenhum de seus clássicos, ela odeia alusões e citações, ela preza o escritor 'claro e sensível'. Ela é suspicaz de ser motivo de galhofa. A literatura antiga tinha uma voz macia e um jeito insinuante e gentil, a nova será uma coisa de livros vociferantes, manchetes estridentes e gramática descuidada*" (de "A literatura do futuro", publicado na Pall Mall Gazette, em 1893, coligido por Smith, 1986).

Livros vociferantes, manchetes estridentes e gramática descuidada são sem dúvida três pilares da literatura de entretenimento que nos acompanha até hoje. Felizmente, Wells soube escapar dos três, criando livros de conteúdo forte e atual sem ser sensacionalistas e cuidando de seu inglês a ponto de merecer os elogios de Joseph Conrad e de Henry James.

E qual a reação das classes mais abastadas a toda essa revolução? Havia, também entre eles, uma profunda incompreensão acerca de o que vinha acontecendo. Toynbee lembra-se de, em 1897, perceber nos ingleses um sentimento de que *"a história já havia terminado"* (Toynbee, 1948, p. 28): as máquinas controlavam as fábricas, os operários

permaneciam pobres, mas mais ou menos disciplinados, aparentemente felizes em seus lugares. Entre as elites inglesas, poucos se dedicavam às ciências naturais, ocupação considerada mais baixa e, assim, não podiam fazer um projeto de médio prazo de educação para a revolução tecnológica em curso nem para si próprios, muito menos para seus empregados.

É esse sentimento de "fim da história" que Hans Koning (1981) nota quando comenta a 11a. edição da Enciclopédia Britânica, de 1910. O texto descrevia um mundo que já havia atingido o apogeu técnico e, para que fosse perfeito, bastaria melhorar geneticamente a humanidade, diminuir o nacionalismo e integrar o planeta. Todas essas seriam questões puramente racionais, ou seja, problemas que qualquer pessoa, desde que racional, emprestaria a mesma conclusão. Orwell (1941) nota esse mesmo sentimento na classe dominante. Referindo-se a Wells, afirma que este "*era alguém que sabia que o futuro não ia ser o que aquelas pessoas [a elite inglesa] pensavam*".

A incapacidade de pensar em o que estava de fato em curso pode ser resumida em um relatório da British Royal Commission, de 1908 (citado em Buchanan, 1992, p. 247-8): depois de muita discussão, concluiu-se que o maior problema trazido pelos automóveis (as estradas inglesas haviam sido liberadas para automóveis em 1896) era a poeira que estes poderiam levantar ao se moverem por estradas não asfaltadas. (Diante disso, como avaliar nossa própria capacidade de predição de qualquer coisa?)

***

É para pessoas imersas nessa revolução técnica e nesse estado de ânimo frente a essa mesma revolução que Wells escreve seus primeiros romances científicos, articulando em forma de ficção o pensamento huxleyano de que a cultura é algo essencialmente antagônico à natureza e que, a menos que o homem progrida culturalmente, a natureza (isto é, a evolução) acabará por arrasá-lo. Thomas Henry Huxley usava essa argumentação para sustentar uma suposta naturalidade do capitalismo (Myers, 1989, pp. 332 ff.); Wells, não. Nas primeiras novelas de Wells fica patente que a evolução não age a favor do

homem (como pretenderia um darwinismo social mais vulgar) e que nem mesmo os cientistas mais atuantes estão plenamente conscientes dos benefícios —e, principalmente, dos desastres— que a união entre ciência e técnica trarão para a humanidade no correr do século 20.

Passada a etapa inicial de romances científicos de cunho mais sombrio, passado o momento de crítica, Wells entra em uma fase positiva, de militância em favor de um Estado mundial. Suas ideias estão reunidas principalmente em “Uma utopia moderna”, de 1904, na qual prega que a humanidade deve ser toda integrada e cadastrada e regida por uma casta especial de servidores voluntários escolhidos entre os intelectual e fisicamente mais aptos: os samurais. Wells não desistiria dessas ideias até o último ano de sua vida. Com a barbárie das duas guerras mundiais na Europa, ficou evidente, especialmente para Orwell, que Wells tinha uma atitude excessivamente racional em relação à política, supondo que a razão fosse algo capaz por si só de vencer as sombras que vagueiam na mente dos homens aparentemente civilizados e que toda decisão política pudesse ser reduzida a alternativas susceptíveis de escolha puramente racional. Esse é o ponto de partida, aliás, para “1984”.

Estabelecido o fato de que as pessoas são inseguras com a vertiginosa transformação do cotidiano operada principalmente pela invasão da tecnologia, de que elas sabem e querem ler, de que os meios técnicos estão disponíveis e de que existe um projeto como o de Wells de “literatura popular”, resta perguntar com o que devem ser preenchidos os livros. A resposta a ser dada aqui, é claro, é: “com ficção futurística”.

Mas devemos mostrar que isso é mais que uma construção *post hoc*. O elemento que nos falta é a personalidade única de H. G. Wells. Dadas as condições sociais e formais (na literatura) nos anos 1890, foi a faísca individual desse escritor que disparou um gênero que moldou a forma de o século 20 ver o futuro.

As últimas décadas do século 19 e a primeira do 20 são a época de Conan Doyle, H. Rider Haggard e, claro, Jules Verne e H. G. Wells. Assim, para preencher os livros

pedidos pelos recém-chegados ao mundo das letras, pode-se apelar para o policial, para a aventura, para a divulgação científica ou para o futuro. Wells escolheu este último por vocação e sobre isso há pouco o que falar. Apesar de tudo o que foi dito acima neste item sobre a crescente intervenção da tecnologia na cidade e, mais atrás, sobre a evolução formal do discurso futurístico, seria excessivamente mecânico concluir que se não fosse Wells, outro seria a escrever algo no gênero. Wells é o escritor de vocação futurística que encontra o terreno pronto, tanto em nível formal quanto no que respeita ao gosto popular.

Assim, a questão não é tanto, por que Wells enveredou pela literatura futurística, mas por que essa literatura mostra um futuro sombrio para a humanidade. Poderia ser diferente?

Comecemos com Verne. Seu único experimento utópico aconteceu com "Os 500 milhões da begum", de 1879. Neste, conta-se a história da Cidade de França, fundada em 1872, a partir da herança deixada a um francês por uma princesa hindu. Seus princípios básicos eram de higiene: casas arejadas, fim dos tapetes e dos edredons, todas as ruas retas, a cada quatro ruas, uma avenida, em todo cruzamento, um jardim. Não há hospitais, dando-se preferência ao tratamento ambulatorial, as crianças são educadas física e intelectualmente a partir de quatro anos, não há impostos e cada cidadão novo, ao chegar, recebe uma brochura com os princípios científicos de uma boa vida. No fim de contas, a utopia de Verne fala mais da parte de higiene que de política. O pouco que se sabe da política é que, quando a cidade está para ser atacada, sirenes chamam as pessoas para uma assembleia. A cidade é, totalmente, dos brancos. Os amarelos são admitidos durante a construção, mas devem se retirar no fim dela, pois senão isso "*modificaria fatalmente e de modo incômodo o tipo e o gênero da nova cidade*".

Parece um grande ideal, mas também parece incrivelmente distanciado da realidade. Como novela juvenil, é possível supor que alguém dedique uma herança astronômica a construir uma cidade ideal e auto-suficiente, regida pela razão (bastará dizer aos operários "amarelos" que saiam para que eles efetivamente deixem a cidade),

desligada do resto do mundo etc. Como novela para adultos, acostumados ao trabalho nas fábricas, à miséria das ruas, à falta de assistência e, principalmente, desesperançados de qualquer sonho utópico, ela soa como bobagem pura.

De fato, o operário inglês (o leitor que Wells tem em vista) do fim do século 19 já não é mais presa de ideais utópicos pois, afinal, vive em uma época que presenciou o aparecimento de destruição de milhares de projetos de cidades ideais, comunidades auto-suficientes etc. Para ele, pensar no futuro é pensar em Londres, ampliada, tentando resolver problemas sérios do presente, tentando soluções novas não através da subtração da tecnologia, mas da adição de novas técnicas. As comunidades utópicas estão esquecidas, as utopias arcádicas *à la* William Morris, encontram pouca ressonância. O passado já mostrou à exaustão que o avanço científico é inevitável, que "*o homem está irremediavelmente comprometido com as máquinas*" (Butler) e que, no balanço geral, o que elas trouxeram de mais visível foi a devastação da ordem social, a insegurança, a promiscuidade e a aglomeração. Isso é o que está à frente e é essa visão do futuro que deve figurar em obras que pretendam fincar um pé ao menos na realidade. Sempre que se remete a William Morris, Wells o faz com desprezo (não pessoal, mas por sua concepção de utopia arcádica, antitecnológica). Por exemplo, em "Quando o adormecido despertar", Wells interrompe a ficção, no capítulo 14, apenas para dizer que "*Morris errou quanto ao futuro*". Em "Tono Bungay", diz que "*Morris usava o socialismo apenas como pano de fundo estético*". Em "Uma lâmina no microscópio", conto da antologia "A ilha do Aepyornis", afirma que "*'Novas de parte alguma' é um livro frívolo*".

Além disso, um fator importante no discurso da época —e não só nos meios educados— é a evolução e o tempo profundo. É no fim do século que se dão os debates mais acirrados acerca do *status* da teoria da evolução das espécies. Darwin tinha uma visão otimista com respeito à evolução humana, mas o evolucionismo que passou para Wells foi através de Huxley. Quanto ao tempo profundo, a ideia dominante é de que a história da civilização é apenas um fragmento irrisório da história do universo e,

reforçando o evolucionismo, não há nenhum motivo para supor uma primazia do homem na natureza.

***

Em resumo, temos, em fins do século 19:

Do ponto de vista técnico, uma evolução sem precedentes na indústria, cujas principais conseqüências são: aglomeração de grandes massas que vivem inseguras no limiar da miséria, organização das máquinas, das fábricas e dos bairros. Além disso, a introdução da eletricidade torna as máquinas ainda menos compreensíveis para o trabalhador, "caixas pretas" que ele deve venerar e cuidar, sem jamais compreendê-las (esse é o espírito de um conto de Wells, "O senhor dos dínamos", *in* "A ilha do Aepyornis", de 1896, no qual um servente asiático toma como Deus um dínamo e a seus pés sacrifica primeiro seu chefe tirânico e, depois, a si mesmo).

Esse trabalhador é agora alfabetizado e tem luz elétrica em casa, o que o transforma em consumidor de literatura de entretenimento. Além disso, inovações técnicas importantes na indústria editorial barateiam os livros, tornando-os acessíveis para ele.

Para falar com esse trabalhador, devem ser escritas histórias diretas e fluentes sobre temas e inseguranças que ele conhece. A forma dessas histórias deve ser a de "*livros vociferantes, manchetes estridentes e gramática descuidada*". Uma possibilidade aberta para o escritor, dadas as inovações formais que vêm se processando nos últimos cem anos, desde a publicação de "O ano 2440", é a narração futurística.

E é nesse enclave que aparece a figura ímpar de Herbert George Wells, filho da classe média baixa, educado no meio científico —longe das elites inglesas, que veem a ciência natural com pouco apreço—, com um senso de oportunidade e um projeto de literatura engajada perfeitos para a época. Ele veio e ficou. Sua maneira de descrever o futuro era tão intensa que deu forma a toda a literatura futurística do século seguinte. É também com Wells que nasce o projeto de literatura como sociologia: "*[a sociologia] não pode ser nem arte simplesmente, nem em absoluto ciência no sentido mais estrito da*

palavra, mas sim conhecimento apresentado imaginativamente e com um elemento de personalidade; ou seja, no sentido mais elevado do termo, literatura" (no artigo "A assim chamada ciência da sociologia", de 1906).

***

Esse quadro fecha o cenário para o aparecimento do gênero "antiutopia futurística tecnológica". Mas é evidente que muita coisa mudou, pelo menos do ponto de vista mais superficial, dos *gadgets* que nos cercam, nestes últimos 100 anos. Resta, portanto, falar alguma coisa sobre a permanência do gênero antiutópico.

Em primeiro lugar, frisemos que o gênero foi se adaptando às contingências de época. Se ele deve ser uma literatura *de "manchetes estridentes*", e se tais manchetes mudam, o gênero deve mudar também. Assim, em Wells e em Zamyatin, encontramos o pesadelo do Estado opressor que equaliza todos pelo trabalho. Em Orwell e, mais especificamente, em Vonnegut, já nem todos trabalham, ou, pelo menos, não contribuem com o mesmo tempo para a produção do Estado. As utopias não-sociais não se preocupam com o trabalho, deixando tudo para máquinas auto-reguladas. Nestas últimas, todos os homens vivem em um delírio controlado induzido por drogas. Claro, todas estas últimas foram escritas nos anos da contracultura e devem ter aproveitado o clima mais flexível com relação a drogas para se colocarem como livros consumíveis pela classe média. Da mesma forma, "Mundos fechados", a antiutopia sexual de Robert Silverberg, com seus apartamentos sem fechaduras e trocas diárias de parceiros, apareceu em 1972.

Tais mudanças são difíceis de detectar quantitativamente, como é possível de se fazer com a literatura de holocausto nuclear. Brians (1987) mostra que, antes de 1945, praticamente não houve novelas de holocausto nuclear e que a situação mudou radicalmente com as duas bombas jogadas no Japão. Depois disso, o gênero foi pouco a pouco perdendo escritores interessados, mas, subitamente, reacendeu em 1979, o ano do acidente com a central nuclear norte-americana de Three Mile Island.

As antiutopias discutem menos os *gadgets* e mais as tendências mais profundas das sociedades que servem de quadro para a narração. Pouco importa a Orwell qual o material de que é feito o macacão que Winston Smith veste, importa o que tal uniforme indica em termos hierárquicos. Assim, é difícil notar mudanças de direção nos temas a partir de pontos no tempo nos quais são introduzidos novos equipamentos na vida cotidiana. Por exemplo: desde a popularização dos computadores pessoais e do acesso fácil a redes de comunicação de dados internacionais, surgiu um subgênero novo da FC, o "cyberpunk". Mas, até o momento, o cyberpunk não produziu uma distopia clara.

Por definição, antiutopias mostram o futuro como algo pior que o presente. Mesmo no caso das antiutopias não-sociais, com todos os envolvidos vivendo muito confortavelmente em seus casulos herméticos, o narrador sempre frisa que esse é um preço alto demais a pagar pelo simples bem-estar, ou seja, que o bem-estar em si não é um valor absoluto a ser perseguido por um Estado. O interessante é que o gênero não pára de produzir há 100 anos. Se olharmos para as condições técnicas e sociais quando da primeira distopia de Wells, veremos que elas permanecem e, em alguns casos, pioradas. Além da industrialização que alija o trabalhador cada vez mais do objeto de seu trabalho, a miséria, de fato, aumentou desde o tempo de Wells (Kennedy, 1993, cap. 13). Além disso, apareceram novos fatores como a poluição ambiental, a internacionalização total da economia, que faz empregos desaparecerem da noite para o dia etc. E as pessoas que vivem essa realidade são alfabetizadas e querem entretenimento. Só que hoje, evidentemente, a literatura de entretenimento tem fortes concorrentes nos filmes. Mas, então, vale a constatação que abriu este texto: todos os filmes que mostram o futuro mostram-no como algo ou igual (o que já é mau) ou pior que o presente.

Além disso, um fator que manteve aceso o interesse pelo gênero foi a Guerra Fria. Independentemente do fato de Zamyatin se endereçar muito mais à industrialização e ao taylorismo e muito menos à URSS e de Wells enfocar mais os desastres do capitalismo levado ao extremo de consumo e de ócio que a organização militar da sociedade, o fato é

que, para Frye (1965, p. 327), o que mais chama a atenção nessas obras é a organização do povo pelo Estado. E essa organização era a marca do comunismo em todos os meios de comunicação, em todos os pronunciamentos de dirigentes ocidentais, especialmente no período da Guerra Fria. Do horror ao comunismo ao horror a qualquer distopia que tenha a mais remota semelhança com o que a imprensa vê de mais marcante na URSS e, depois, na China —a organização de grandes massas em torno de projetos do Estado—, foi um passo. O autor de distopias teria público certo entre as pessoas enredadas no medo do que se escondia por trás da "Cortina de Ferro".

4
ANÁLISE DE ANTIUTOPIAS REPRESENTATIVAS

a. a construção da antiutopia: "Revolução no futuro"

No momento em que se desenrola a ação de "Revolução no Futuro" ("Player piano", de 1952), os EUA, poucos anos antes, saíram de uma Terceira Guerra Mundial. Assim como aconteceu com a Segunda, o conflito foi ganho menos pela coragem e ousadia —características românticas da guerra à antiga— e mais pela eficiência. O sistema que permitiu vitória tão expressiva é mantido mesmo depois da guerra e é dessa forma que os EUA se tornam uma nação basicamente de engenheiros e de administradores. Trata-se de uma sociedade monolítica e rigidamente hierarquizada na qual se distinguem três castas:

a. os engenheiros e administradores,

b. o Exército (desarmado, salvo no caso de alguma intervenção externa ser necessária)

c. e os "*Reconstruction and Reclamation Corps*", RRC (ex-trabalhadores cujas funções são agora desempenhadas por máquinas e que vivem de um salário pago pelo

Estado para executarem pequenas tarefas, conhecidos mais por "*Reeks and Wrecks*" — Fedorentos e Decaídos).

Como convém a uma verdadeira distopia futurística, existe uma história individual que move a ação. A história —do dr. Paul Proteus, diretor da Ilium Works, a fábrica que mantém no mapa a cidade de Ilium— é uma saga de autoconhecimento, o caminho que o desajustado deve percorrer para finalmente compreender a si próprio e a sociedade em que vive. Esse caminho —como já deixa claro o infeliz título da tradução brasileira— passa por uma revolução e, como se trata de uma revolução contra um Estado estático, ela deve fracassar. No desenvolvimento dessa revolução, fica-se conhecendo melhor a sociedade futura dos EUA e como ela usa o progresso científico e tecnológico para se perpetuar.

Quanto à história.

Paul Proteus é o engenheiro encarregado da Ilium Works, fábrica que mantém a economia da cidade de Ilium (que, como a Gália —pois é citando Júlio César que Vonnegut começa a novela—, é dividida em três partes: a noroeste moram os engenheiros, a nordeste estão as máquinas e, no sul, Homestead, o bairro da ralé). Paul é filho do falecido dr. Proteus, supremo chefe industrial dos EUA e caminha meio sem convicção para ocupar esse cargo. Sua esposa, Anita, faz todo o serviço social de base para que isso aconteça. Paul tem um amigo, Finnerty, que chega a Ilium e o informa de que deixou o sistema. Paul o recebe com um misto de admiração e reprovação. Com o tempo, ele se convence de que a solução de Finnerty é a melhor e resolve também sair do sistema e viver à margem, baseado nas economias que juntou nos anos de administrador. Compra uma velha fazenda e prepara o terreno para contar as novas a Anita. Não funciona. Ela não entende o que Paul pretende e ele, ainda mantendo esperanças de convencê-la, resolve adiar sua saída.

Nesse meio tempo, começa o festival anual de Meadows, espécie de ritual religioso no qual se confraternizam os engenheiros e administradores que tomam conta do

país. Para os já integrados, o ritual anual funciona como uma celebração do sistema; para os novatos, funciona como iniciação. Paul está preparado para anunciar ao chefe regional, Kroner, que deixará tudo, recusará qualquer promoção etc., quando, durante uma reunião reservada, lhe é dito que, em vista de ameaças terroristas, os administradores desenvolveram um plano que envolve Paul. Ele será expulso do sistema e, assim, acreditam, irá se tornar presa fácil para os terroristas (a Ghost Shirt Society) que certamente virão aliciá-lo. Ele se deixará aliciar e, depois, delatará todos e terá de volta não apenas seu cargo anterior, mas o cargo de administrador de Pittsburgh, que significa controlar uma região muito maior e mais importante que Ilium.

Atônito, ele se vê fora, sem ter pedido nada. Queria sair e, bem quando está para dizer "eu desisto", é demitido. Logo depois da notícia, ainda ensaia um "eu me demito mesmo, de verdade", apenas para ouvir de Kroner um "muito bem rapaz, vá em frente". Perde Anita, que não sabe dos planos de Kroner. Esta já está engajada em uma saída pessoal com o assistente de Paul, Lawson Shepard, um homem perfeitamente ajustado ao sistema. Sua decisão, é claro, é abandonar Paul e se casar com alguém que tenha chances reais de subir.

Daí, Paul segue a *via crucis* dos párias: perda de privilégios, prisões, desprezo. É finalmente raptado pelos terroristas, cujos comandantes são Finnerty, Lasher (um misto de sociólogo e líder espiritual dos párias) e Ludwig von Neumann (um ex-professor de letras que só aparece a essa altura da narração). Eles prendem Paul, fazem-no líder do movimento (afinal, ele é um nome de peso) e detonam o processo revolucionário ao mandarem aos principais administradores uma carta de ameaça assinada por Paul Proteus.

Este, no meio da confusão em que vive, é preso, numa batida policial. A princípio, os policiais não acreditam que prenderam Proteus, o mais perigoso sabotador do país (sabotador é o pior que se pode dizer de um indivíduo; a única repressão explícita nos EUA é justamente contra atos de sabotagem, herança dos primeiros tempos do processo de progressiva automação). Mas ele se recusa a entregar seus comparsas e, meio ao acaso,

meio de caso pensado, rompe com o plano desenhado para ele. Indagado sobre quem é o autor da carta ameaçadora mandada dias antes aos administradores, limita-se a responder que é ele próprio. Começa seu julgamento público, o qual é interrompido pela revolução. Os revolucionários entram no tribunal de Ilium e raptam seu involuntário líder.

Grupos semi-organizados tomam o poder, começam a quebrar tudo, fogem de controle. Para os líderes da revolução (os três mencionados, mais Paul), fica claro que tudo está perdido. Os párias destroem tudo, não diferenciam o que precisa ser destruído para tomar o poder de o que deve ser mantido para que o poder tomado seja efetivo. Depois de tudo destruído, os párias começam a reconstruir as mesmas máquinas que quebraram.

O motivo da revolução sempre pareceu a Paul repousar sobre o mote de devolver ao povo um sentido na vida. As máquinas teriam alijado as pessoas de seu trabalho, teriam tornado as pessoas supérfluas. O resultado da revolução mostra que essa visão romântica é inteiramente falsa. Tudo o que as pessoas querem é poder agir como máquinas. Não há saída: os párias querem apenas a velha farsa de propósito na vida. Não há avanço, o motivo principal pelo qual valeria a pena fazer uma revolução não pode ser compreendido por seus eventuais beneficiários.

Ilium está agora cercada e helicópteros automáticos usam seus alto-falantes para avisar ao povo que os líderes revolucionários devem ser entregues, senão a cidade sofrerá um cerco de seis meses. Mas não é preciso tanto. Os quatro se entregam na última cena do livro. Para eles, a experiência valeu apenas pelo registro de que uma revolução é possível, mesmo que o homem não o seja.

***

"Revolução no Futuro" não é exatamente uma distopia, uma vez que, em momento algum, é dito que o Estado já atingiu a perfeição. O sistema já, mas ele ainda não está implantado totalmente. No momento em que se desenvolve a ação, existem os RRC, depósito de homens com salário assegurado para não fazerem nada, eventualmente

contratados pelo Estado para desempenharem tarefas que não valeriam o esforço de desenvolver máquinas especiais para o mesmo serviço. Em uma cena do livro, Paul pára à beira de uma ponte, à espera de que um batalhão de homens termine de pintar uma faixa na pista de rodagem, batalhão composto de um pintor e de dezenas de observadores. Alguns dos membros dos RRC têm profissão definida —como barbeiros, por exemplo— cujo trabalho ainda não foi substituído por uma nova máquina.

Além disso, não existe o tal Estado mundial, presente nas distopias de Wells, Zamyatin e, em alguma medida, em Orwell. Vonnegut leva em consideração o fato de que existem grandes descompassos culturais e econômicos no planeta e que não seria possível esperar por uma hipotética união do mundo para que tivesse início um Estado perfeito. No momento em que se desenrola a ação do livro, os EUA são esse Estado e o mundo tenta acompanhá-los.

É nesse momento que aparece uma figura importante na ação, o xá de Brathpur, líder espiritual de seis milhões de pessoas, que está nos EUA para aprender e para levar para seu país o sistema que fez dos norte-americanos o povo líder do planeta. Algumas vezes por ingenuidade, outras para desconcertar seu cicerone, o xá pergunta sobre o que mantém a sociedade norte-americana. "*Qualquer homem que não possa se manter fazendo um trabalho melhor que o feito por uma máquina é empregado pelo governo, seja no Exército, seja no Reconstruction and Reclamation Corps*", explica o diplomata ao xá. Ao ouvir a resposta, quase sempre replica: "Entendi, eles são escravos". Na língua do xá, palavra para escravo é *takaru* e, a cada vez que o cicerone designado pelo governo ouve a palavra, apressa-se em dizer: "Não, são cidadãos, ci-da-dãos".

O que o xá quer dizer pode ser entendido de duas formas. Primeiro, claro, os norte-americanos de Vonnegut são totalmente dependentes de máquinas e, nas palavras do xá, "*quem compete com máquinas se torna escravo*". Da mesma forma, seus seis milhões de liderados são escravos do sistema vigente em Brathpur. Lá não existem máquinas para tudo, mas, em essência, a coisa é a mesma. Deixar tudo nas mãos de máquinas —

epitomadas no livro por EPICAC XIV, o mais poderoso computador dos EUA, controlador de tudo, entronizado nas cavernas Carlsbad— é o mesmo que deixar tudo nas mão de *baku*, um falso Deus. Nesse ponto, os liderados do xá estão um ponto na frente: o Deus deles é o verdadeiro, por definição.

Mas o veredicto do xá tem um sentido mais profundo. Nos EUA dessa época, só existem três saídas para o povo. Duas se equivalem e formam uma só: o Exército e os RRC. A outra é pertencer ao corpo de engenheiros e de administradores. Essas duas castas vivem separadas geograficamente, têm privilégios muito diferentes e, principalmente, a segunda é mantida em rituais de iniciação que a tornam próxima de uma verdadeira seita religiosa. Todo ano, os executivos do leste dos EUA se reúnem da ilha de Meadows, separados de suas mulheres, para jogos viris e para se conhecerem uns aos outros. É de se supor que, em outras localidades do país, o mesmo aconteça freqüentemente.

A seleção de quem vai administrar as indústrias é aparentemente justa: testes de QI determinam quem pode seguir carreira entre engenheiros e administradores e quem pode "optar" por pertencer ao Exército ou aos RRC. É evidente que os filhos dos administradores tendem a ir melhor nos testes e, assim, a perpetuar certas famílias no controle do país, o que é deixado claro pelo próprio fato de o protagonista ser filho de um dos fundadores do sistema.

Dessa forma, todos são escravos de seus respectivos testes de QI, cujo veredicto é absolutamente final, mesmo no caso de erros escandalosos. O diplomata que ciceroneia o xá, por exemplo, Ph.D. pela Universidade de Cornell, é informado de que o computador da universidade cometera um pequeno erro décadas atrás: ele atribuiu uma aprovação em educação física quando, na verdade, o atual diplomata não havia feito o curso. No desfecho do caso, o diplomata perde todos seus títulos, todo o *status* de que gozava e, de uma hora para outra, se torna um pária.

No fim de contas, "Revolução no Futuro" mostra o processo de instauração de um Estado distópico. Por ora, existem duas classes básicas. Mas nada impede que uma delas

desapareça. O dr. Paul Proteus prepara um discurso a ser feito em uma comemoração, no qual divide a Revolução Industrial em duas: a Primeira Revolução Industrial, que eliminou o trabalho braçal e a Segunda Revolução Industrial, que eliminou o trabalho repetitivo. A Terceira está no horizonte, quando será então eliminado o trabalho intelectual. Aí, só existirá uma classe e os EUA —e, depois, o mundo— serão um grande conglomerado urbano de casas padronizadas que abrigarão os infinitos membros dos RRC.

Paul Proteus participou da instauração dessa Segunda Revolução, no período da tal Terceira Guerra Mundial. Quando aconteceria essa guerra? Vonnegut é leitor declarado de “Admirável Mundo Novo” e de “Nós”. “*[Eu] de bom grado roubei a trama de* Admirável Mundo Novo*, cuja trama foi alegremente roubada de* Nós, *de Eugene Zamyatin*” (citado em Segal, 1983, p. 170). “Nós”, colocou seu Estado Único 12 séculos no futuro. “Admirável Mundo Novo” colocou seu Estado perfeito de Alfas e Épsilons para daqui a 600 anos. Na década de 50, Huxley dizia que havia errado por muito e que o mundo novo poderia vir em menos de 100 anos. Assim, é razoável supor que Vonnegut pensava na virada deste século para cenário de sua ação.

Essa segunda revolução consistiu basicamente em automação de movimentos repetitivos. Os melhores empregados tinham seus movimentos cuidadosamente gravados por engenheiros que, depois, os reproduziam em fitas que deveriam mover as novas máquinas. E pronto. Produção ilimitada, eficiente e uniforme. Mas é preciso equilibrar essa produção, para que não se caia em um sistema como o descrito em “A praga de Midas”, de Frederik Pohl, escrita dois anos depois de “Revolução no Futuro”. Provavelmente percebendo o mesmo avanço da automação depois da Segunda Guerra Mundial, Pohl escreveu uma farsa na qual a produção é ilimitada e o grande peso que recai sobre os futuros “pobres” é ter de consumir e só poder dedicar um dia por semana ao trabalho (“*Não se pode quebrar ovos sem fazer a omelete*”, diz Morey Fry, personagem central de “A praga de Midas”, explicando o sistema econômico no qual vige a

superprodução e o conseqüente superconsumo). Nesse sistema, conforme o sujeito evolui, tem o direito de consumir menos, de morar em uma casa menor e menos atulhada de robôs e de trabalhar mais dias por semana. Justamente para evitar esse delírio de produção que viria fatalmente da eficiência aumentada das novas máquinas é que os EUA de Vonnegut são regidos por EPICAC XIV, que não permite que a produção saia do ponto correto no qual todos estão abastecidos de, pelo menos, uma TV de 27 polegadas.

O que teria sido tirado dos trabalhadores no processo de instauração da Segunda Revolução Industrial? A princípio, só os movimentos, só a parte mecânica do que faziam. Paul, o desajustado inicial e o involuntário romântico da revolução, acredita que a depressão psicológica generalizada, a mediocridade gritante em Homestead e nas homesteads espalhadas pelo país se deve a que foi tirado das pessoas o meio pelo qual elas podiam se mostrar úteis ao Estado. É necessário devolver-lhes o trabalho para que elas possam, de novo, voltar a um sistema mais participativo. E esse é o engano final de Paul, o que acaba colocando "Revolução no Futuro" como uma crítica muito mais profunda da natureza humana, natureza esta que permanece apenas encoberta pelos laços sociais. A Segunda Revolução Industrial vai deixar claro que o problema com o avanço tecnológico está menos nele próprio e mais na mentalidade de quem o manuseia em qualquer nível. Claro para quem? Para Paul, para o xá e para mais ninguém, pois os RRC querem ser máquinas e os administradores não querem algo muito diferente para si mesmos.

O desastre final da revolução acaba deixando claro para Paul e para o leitor a profunda mediocridade do homem, cujo objetivo maior é se equiparar às máquinas. No fim de contas, talvez os engenheiros que criaram o sistema tivessem razão: tudo o que havia para ser aproveitado nos operários era mesmo seus movimentos mecânicos. Todo o resto é lixo. Toda a natureza humana desses operários está voltada para produzir aquele movimento. No momento em que ele é registrado, o operário se torna supérfluo, não porque algo lhe tenha sido tirado, mas porque tudo lhe foi tirado. A derrota final dos revolucionários é, então, ainda mais terrível. Não perderam os pontos apenas para um

Estado superorganizado e eficiente. Perderam para seus próprios comandados. Tudo o que estes queriam, e que o funcionamento do sistema não permitia ver, era instaurar o mesmo sistema, apenas substituindo algumas das máquinas por homens.

No fim de contas, os homens são apenas as pianolas a que se refere o título original. Em um bar de Homestead, Paul encontra Rudy Hertz, um torneiro cujos movimentos foram registrados anos atrás por Paul e sua equipe e que agora servem de modelo para todos os tornos da Ilium Works. Ambos, Paul e Rudy, apreciam o funcionamento de uma pianola no salão do bar. Veem ambos o fantasma do instrumentista que teria servido de modelo para o registro da fita que ordena a música. Agora, em Homestead, todos são fantasmas. E a única forma de tirá-los dessa condição é lhes devolvendo seus velhos empregos, para que possam agir como máquinas menos eficientes que as atuais. O ser humano, Paul aprenderá no curso da revolução, não tem mais nada a oferecer.

A sombria conclusão quanto à natureza humana permite a Vonnegut escapar das distopias antimáquinas, modeladas a partir de “A máquina pára”, de E. M. Forster, de 1909. Nesta, assiste-se aos momentos finais de uma utopia planetária, quando as pessoas, totalmente dependentes das máquinas (tanto física quanto psicologicamente*: “A máquina nos alimenta e abriga; através dela falamos uns com os outros, através dela vemos uns aos outros, nela temos nosso ser. A Máquina é amiga das ideias e inimiga da superstição: a Máquina é onipotente, eterna; abençoada seja a Máquina.*”), se veem perdidas quando estas param de funcionar. Devem agora reocupar a superfície do planeta (viviam no subsolo, em casulos totalmente isolados) e aprender a viver de forma mais natural. O que é mais natural, para o autor, é, claro, ter maior contato com a amiga natureza.

Vonnegut escapa disso. Ele sabe que os homens estão irremediavelmente presos às máquinas e que, em qualquer momento da história da civilização, elas estiveram presentes. A dependência, assim, examinada em diferentes épocas, é apenas questão de grau, não de qualidade. Não existe alternativa num mundo destecnologizado, nem isso é

pensável. E, como o demonstram os revolucionários de Vonnegut, nem isso seria possível, pois o homem quer, irremediavelmente, fabricar mais máquinas.

Só Lasher está inteiramente consciente de tudo isso: sabia que iam perder, sabia que só havia uma chance de vitória num milhão mas, se não convencesse os outros líderes com a promessa de uma eventual vitória, nem essa chance seria jogada. Ele perde, mas não se importa. Os outros três são mais românticos, mas se conformam com a frieza de Lasher.

Esses elementos reunidos tornam "Revolução no Futuro" uma distopia exemplar, um "*trabalho de sociologia expresso em forma ficcional*" (Hoffman, 1983, p. 125). Vonnegut evita usar artifícios complicados e pouco verossímeis (como o advento de salamandras inteligentes —Capek—, ou seres humanos geneticamente modificados — Huxley) para explorar as conseqüências do desenvolvimento lógico da industrialização. Focalizando sua análise principalmente sobre a questão do maquinismo e de como este rouba o papel principal que deveria ser deixado aos seres humanos (e de como estes são incapazes de imaginar papel mais inteligente para si próprios), evita também se definir entre capitalismo e socialismo. Da mesma forma como o faz Zamyatin, os dois sistemas se confundem no essencial: ambos são apologistas da eficiência e ambos, deixados desenvolverem-se a partir de suas premissas, redundarão no mesmo: os números de Zamyatin e o RRC de Vonnegut. Como este localizou sua ação mais próximo de nós, seus párias nos parecem menos estranhos que os números de Zamyatin, mas não são mais humanos que estes.

Além disso, segue com rigor a própria definição de distopia: é estático, a sociedade retratada é imutável, se auto-regula, absorve reveses e continua a mesma. Só alguém de fora, no caso, o xá, pode ver as coisas diferentemente. Mas seu veredicto, "todos são *takaru*", é entendido como as palavras de um bárbaro falando da civilização, não como um julgamento equilibrado.

Nesse sentido, nessa economia de recursos pirotécnicos para espelhar o futuro, “Revolução no Futuro” é o precursor em livro do filme “Brazil”, de Terry Gilliam. Não existe um Estado descaradamente opressor (como em “1984”), não existem inovações técnicas que tornam a vida irreconhecível, existe um certo senso de humor, ceticismo e cinismo com respeito às limitações morais e intelectuais do homem. Mas esse cinismo é contido, sem chegar ao quase delírio de “Cama de Gato”, escrito por Vonnegut onze anos depois.

Não existe um Estado descaradamente opressor. Na verdade, quase não existe o que se possa denominar propriamente Estado. Aparentemente, os norte-americanos vivem em uma democracia. Existe um presidente, que é “mostrado” em público apenas em ocasiões especiais. Uma delas é a visita do xá a EPICAC XIV. O presidente participa da cerimônia e se retira. Não existe muito mais o que fazer.

Os EUA são organizados por regiões administradas por chefes pertencentes ao “Quadro de comunicações, alimentos e recursos”, vagamente referido por todos os administradores como “a Companhia”. A coisa lembra a “Companhia do Trabalho” de Wells (em “História dos tempos futuros”, analisado mais adiante), só que em escala menor. Os administradores são escolhidos por um teste de QI. A princípio imparcial, o teste tende a favorecer quem foi educado em um meio mais elevado e, assim, salvo um ou outro acidente, a máquina se reproduz sem atrito. Os reprovados no teste optam pelo Exército (serviço obrigatório de 25 anos) ou pelos RRC. O salário de ambos os grupos vem dos impostos cobrados às máquinas.

Não existem decisões políticas, já que não há política mesmo. O bem-estar de todos está garantido. Mesmo o mais medíocre membro dos RRC tem pensão vitalícia, seguro de vida e saúde, mora em uma casa pré-fabricada, com forno de microondas, limpador automático de poeira e TV de 27 polegadas. Os engenheiros e administradores dirigem todo seu esforço para a manutenção desse estado de coisas. Quanto à produção de

bens, tudo é dirigido por EPICAC XIV, de forma que não existe competitividade entre as indústrias.

Na verdade, o que se tem é um sistema muito parecido com o "Exército Industrial" sugerido por Edward Bellamy em "Daqui a Cem anos", de 1888. Só que Vonnegut tirou a conclusão lógica do avanço tecnológico, conclusão que escapou a Bellamy e, em certa medida, a Wells: com o progresso da tecnologia, não há porque manter operários. Na utopia de Bellamy, cuja ação se desenvolve nos EUA no ano 2000 (a data presumível da ação em "Revolução no Futuro"), o capitalismo competitivo cedeu espaço para um capitalismo cooperativo, no qual todas as indústrias estão integradas e todas as pessoas participam, queiram ou não, do "Exército Industrial". O resultado é a felicidade generalizada. West, o protagonista, ao ver tanta organização, cede à grandiloqüência: "*Com uma lágrima para o passado sombrio, voltemo-nos para o ofuscante futuro e, velando nossos olhos, sigamos em frente. O longo e extenuante inverno da raça terminou. Começou seu verão. A humanidade rompeu a crisálida. Os céus estão diante dela*". Na antiutopia de Vonnegut, os céus estão cheios de RRCs entediados.

O limite do sistema de "Revolução no Futuro" é examinado em outro texto contemporâneo, de caráter mais conservador, de Cyril Kornbluth : "A marcha dos idiotas". Kornbluth supõe que, a permanecer tal sistema que visa unicamente ao bem estar, o QI médio deverá decair e as pessoas de alto QI se tornarão escravas da maioria, devendo fazer o possível para que ela não se destrua, como aconteceria a um bando de crianças deixado a si próprio. Vonnegut é mais sutil: até lá já terá ocorrido a Terceira Revolução Industrial e todos os *takarus* estarão muito felizes. A menos que EPICAC XIV ou um seu sucessor decida que os seres humanos não servem nem como consumidores eficientes dos bens tão cuidadosamente produzidos pelas fábricas e resolva substituí-los por máquinas. Esse é o tema, por exemplo, do conto "Andróide, o orfãozinho", de James Gunn, de 1964.

A registrar que a distopia de Vonnegut ainda tem descontentes. E não poderia ser diferente, uma vez que aborda a fase de instauração do sistema. No entanto, é possível ver que seu desenvolvimento lógico levará a uma sociedade de *takarus* felizes, esquecidos que estarão do tempo em que eram obrigados a imitar máquinas. No futuro dos EUA mostrados por Vonnegut, todos viverão num sistema no qual:

a. as máquinas fazem todo o trabalho braçal;

b. isso agrada aos administradores, que não mais precisam se haver com sindicatos, com previdência, greves, seguros, acidentes de trabalho, pensões etc.;

c. o trabalho das máquinas é taxado e daí sai o salário que “a Companhia” (o governo realmente efetivo) paga a seus eleitores (não nos esqueçamos de que estamos falando de uma democracia);

d. isso agrada aos novos cidadãos, pois os livra para o ócio, a troco de um salário decente, mais um sistema que lhes permite viver acima da miséria.

e. os próprios administradores terão cada vez menos decisões para tomar, até que acabarão, felizes, confundindo-se com os RRC.

Ou seja, assim como Orwell ou Zamyatin, Vonnegut desenhou o início de uma distopia perfeita, uma vez que, para os que nela irão viver (quando o sistema estiver plenamente funcional), será o paraíso: a vida é garantida, o ócio é garantido, o trabalho intelectual é fácil, já que respeita a uma hierarquia rígida e não há muito o que pensar para subir. Só quem pensa diferentemente, como Proteus, é que pretende uma revolução, que pretende a mudança do sistema, para atender às supostas verdadeiras ansiedades do povo. Erro. O fracasso final mostra apenas que o sistema —horrível, tal como nos é apresentado — é o ideal para esses homens que, no fim de contas, o merecem.

A revolução promovida por Proteus não teve sucesso e, se o sistema permanecer, é razoável supor que tais levantes localizados serão cada vez mais raros e por motivos cada vez menos opostos ao Estado. Tudo também indica que os pequenos desvios que Vonnegut retrata —uma mulher visitada pelo xá que prefere lavar a roupa na banheira a

usar a máquina de lavar, ato subversivo que ela pratica para se sentir útil ou o homem que resolve a troco de nada destruir com um maçarico sua casa pré-fabricada M-17— tenderão a zero. No fim de contas, a revolução é absorvida e seus efeitos, circunscritos.

Vonnegut mostra que, para que um sistema bem estruturado, apoiado em ciência e tecnologia de ponta, vença, não é preciso que se instale algo tão alienígena quanto os Estados mostrados por Orwell e Zamyatin. Não é preciso uma ditadura (bem entendido, ditadura para nós, que apreciamos a coisa a partir de fora) para que um sistema seja estável e eficiente. Aos membros dos RRC, como aos proles de Orwell, quase tudo é permitido. São tratados como os párias de nossa sociedade —como o demonstra o calvário por que passa Proteus depois de perder seus privilégios—, sem necessidade de requintados controles para evitar que eles venham a se rebelar. A revolução local é absorvida, seus líderes são presos e os párias ficam loucos para que as coisas possam voltar a ser como antes. A estrutura é a tal ponto bem montada, que eles só são capazes de fazer uma revolução para instalar o mesmo sistema, apenas numa versão menos eficiente. Num momento de ironia, Vonnegut fala da nostalgia de Paul, que anda lendo muitas novelas de marinheiros e nelas se inspirando em seu anseio de sair do sistema e ter uma vida mais natural (seja lá o que for que "natural" signifique exatamente). Os tais livros, somos informados noutra altura da novela através de um diálogo casual, são o *hit* do momento do ramo da Companhia especializado em fabricar livros para o povo. Mesmo a nostalgia é fabricada.

Em "Almoço dos campeões" (Breakfast of champions, de 1973), Vonnegut já não confia tanto em que os engenheiros vão dominar o mundo: um velho engenheiro é apresentado como operador de projeção em um cinema pornô de Nova Iorque. Tristemente, declara que não há mais lugar para engenheiros de sua idade, "*que antes, eram adorados"*.

Devemos concluir que Vonnegut é conservador? Em certo sentido, sim. Um dos principais defeitos da FC é apresentar problemas futuros a homens do presente. Essa falha

é especialmente gritante em Wells, a respeito de quem Lovat Dickson (1978) e George Orwell (1941) dirigem a crítica. Por que deveríamos supor uma evolução tecnológica não acompanhada de uma evolução dos indivíduos? Em “Revolução no Futuro”, a natureza humana é considerada imutável, insensível aos produtos do intelecto ou sensível a eles, mas com um grau de retardo muito alto, o que o sociólogo William Ogburn (*in* Allen et alli., 1957) denominava “cultural lag”. O retardo (lag) é tão grande entre tecnologia e a capacidade dos homens de se haverem com ela, que o sistema divisado por Vonnegut vai tragar todo mundo antes que algo possa ser feito. Mesmo os desajustados como Paul e Lasher só poderão promover sublevações “*para os registros*”, sem esperanças sérias de mudança.

Mas uma alternativa a isso seria exigir demais dessa sociologia em forma ficcional. Afinal, problemas do futuro enfrentados por métodos do futuro por homens do futuro não seria uma trama possível de escrever no presente. Notemos, por ora, que Vonnegut mantém consistência no que diz respeito aos efeitos mais imediatos da automação e que ancora suas apreensões em dados bem evidentes nos anos 40 e início dos anos 50, como:

a. o avanço da automação após a Segunda Guerra, quando muito do *know-how* desenvolvido nos tempos do conflito foi aplicado à indústria;

b. o crescimento do conformismo e o aparecimento na época do “organization man”, o homem perfeitamente adaptado às grandes organizações (aliás, antes de se tornar escritor profissional, Vonnegut trabalhou quatro anos como relações públicas na General Electric e saiu da empresa justamente por não se ajustar ao perfil esperado de um “homem da organização”).

c. as reuniões iniciáticas de empresários eram costume em grandes organizações na época e pelo menos uma perdurou até os anos 80, a Bohemian Groove, que já mereceu estudos sociológicos para determinar sua influência na formação das elites norte-

americanas (vide Segal, 1983, p. 176). Tais reuniões servem de modelo para a reunião de Meadows no livro.

d. seus Reconstruction and Reclamation Corps são declaradamente calcados nos Civilian Conservation Corps, projetados pelo New Deal e que nunca foram levados adiante do projeto, classificados ora como desperdício do dinheiro do Estado, ora como iniciativa de cunho comunista. “Revolução no Futuro” mostra o desfecho de o que seria o progresso desse projeto norte-americano.

e. durante os anos 20 e 30 houve muito desemprego nos EUA devido a avanços tecnológicos na indústria e, assim, tecnologia ficou associada à ideia de desemprego, coisa que perdurou na imprensa leiga por muitos anos (Ogburn, *in* Allen, 1957, p. 4).

f. havia nos EUA, após a Guerra, um senso de superioridade e, principalmente, de fim de diferenças ideológicas, perfeitamente captados na novela.

Essas âncoras é que levam Hoffman (1983) a afirmar que Vonnegut antecipa em 20 anos as reflexões de Philip Slater em seu “The Pursuit of Loneliness”, de 1970. Slater escreve: “*O individualismo encontra suas raízes na tentativa de negar a realidade e a importância da interdependência humana. Um dos maiores objetivos da tecnologia nos EUA é nos “libertar” da necessidade de nos relacionarmos, submetermos, dependermos ou controlarmos outras pessoas. Infelizmente, quanto mais somos bem-sucedidos nisso, mais nos temos sentido desconectados, entediados, sós, desprotegidos, desnecessários e inseguros*” (citado em Hoffman, 1983, p. 132). É exatamente o mundo de “Revolução no Futuro”.

b. as antiutopias com classes

Das três estudadas aqui, uma é de Wells, uma de Aldous Huxley e uma de (Eric Blair) George Orwell. As duas últimas são escritas como resposta às ideias utópicas do próprio Wells, expressas de forma mais completa em sua “Uma utopia moderna”, de 1904. Esse Wells utópico, militante por um Estado mundial, pelo poder para os cientistas etc.,

horrorizava Huxley e Orwell, a um ponto tal que o Wells distópico ficou temporariamente esquecido. A vontade de refutar “Uma utopia moderna” era tão forte que eles se esqueceram de que o próprio Wells já havia feito isso. Ao refutarem Wells, assim, nada mais fizeram que se movimentar num universo que o próprio Wells havia construído, e na altura de 1904, rejeitado.

Dessa forma, devemos dar atenção antes a “Uma utopia moderna”, para ver contra o que se levantam distópicos como Huxley, Orwell e outros autores menores. Em seguida, devemos começar com “Uma história dos tempos futuros”, a distopia de Wells, para ver o quanto seus críticos não fizeram mais que articular suas próprias ideias. Não que não tenha havido adições muito originais (especialmente com Orwell), mas permanece o fato de que o primeiro futuro sombrio bem articulado a aparecer ne literatura se deve ao mesmo homem que seria identificado durante boa parte do século 20 como um utópico cientificista excessivamente crente no poder da razão humana.

***

Em “Wells, Hitler and the world state”, Orwell diz que Wells era excelente leitura para a classe que vivia sob o sistema semifeudal inglês do início do século 20: *“ele podia falar a você sobre os habitantes dos planetas e do fundo do mar e **sabia** que o futuro não ia ser o que aquelas pessoas respeitáveis imaginavam”*. Enfim, ele sabia que, deixado a eles (os respeitáveis), o futuro seria algo como o mostrado em “A máquina do tempo” ou “Uma história dos tempos futuros” ou “Quando o adormecido despertar”. As diferenças sociais levariam à opressão total em nome do progresso e, em última análise, a uma especiação do *homo sapiens*.

Ele define a época atual como a de uma “*scientific mechanical civilization*” —“civilização científico-mecânica” (cap. 5, item 3) na qual a tendência é a máquina emular todas as atividades humanas. Como haverá, na Utopia, um salário mínimo, as pessoas nunca poderão competir com as máquinas em termos de custo final do objeto

produzido. Logo, haverá um excedente de trabalho que poderá ser usado criativamente (ou, infelizmente, para nada, como Vonnegut descreverá em “Revolução no futuro”).

Talvez tenha sido essa constatação que o levou a mudar o tom de suas primeiras obras e passar à profecia, o que começa com esta utopia moderna: já que eles —tanto trabalhadores quanto a burgueses— não sabem o que fazer, talvez nós —os que temos formação científica e um quê humanístico, como o próprio autor— possamos arranjar alguma coisa.

A maneira de narrar mistura ficção a projeto abstrato. O autor avisa, logo de início, que existe uma “voz” narrando a utopia. Essa voz pode ser interpretada como a de um ator sobre um palco. Por trás dele, desfilam as paisagens de que fala o texto. Ou seja, utopia exige, antes de tudo, suspensão total da crença: o que vai ser narrado é ficção, sonho e, para virar realidade, depende de que os espectadores da voz se mobilizem, depois de enfeitiçados pela apresentação (pela leitura). Mas não é sonho impossível. Logo de saída, critica William Morris —como já havia feito em obras de ficção—, escrevendo que, se fosse possível esquecer da natureza humana, “Novas de parte alguma” seria ótimo. Mas, já que isso não é possível, o livro de Morris é muito menos que isso.

Uma utopia moderna precisa:

1. de um planeta inteiro.

2. de conviver com a técnica. Não há nada de intrínseco às máquinas que as obriguem a ser feias. A técnica deve se integrar à natureza e deixar ao homem tempo livre para pensar criativamente.

3. de oportunidades iguais. Dadas estas, a natureza se encarrega de separar os indivíduos segundo suas habilidades. Wells considera que existem quatro tipos de seres humanos: *“poéticos, cinéticos, brutos e vis”*. Só os últimos não têm conserto e acabam isolados em ilhas-prisão. A classe dirigente deve congregar indivíduos do primeiro e segundo grupos, de preferência pessoas que tenham as duas características: sejam criativas e espertas. São os *samurais*, gerentes desse Estado mundial. Eles funcionam como uma

ordem religiosa: entram para ela se respeitarem umas tantas regras de vida, devem se casar dentro da comunidade e, caso não o façam, devem sair ou convencer o membro de fora a entrar. Existe uma regra menor para mulheres, menos rigorosa, e que atende melhor aos requisitos da maternidade. Claro que o objetivo final dessa utopia, conforme a seleção aja e o nível geral de entendimento aumente, é que todos se tornem samurais (cap. 7, item 6).

4. de liberdade de ir e vir, de menos horas diárias de trabalho, de oportunidades iguais para as mulheres.

5. de uma organização central mundial, com registros de todas as pessoas, contendo não só sua história como sua agenda diária.

6. de muitas proibições (essenciais à vida em comum), mas de nenhuma compulsão. É claro, se a organização é racional, Wells acredita, ninguém precisará ser induzido a nada. O ambiente inspirará suas próprias regras. Todos verão que tudo é para melhor e as proibições vão aparecer apenas como regras de convivência civilizada, de preservação da privacidade (este um ponto importante a ser mantido, e que é deixado de lado por outros utopistas). "*Não é por assimilação, mas pelo entendimento que a Utopia se realiza plenamente*"(cap. 2, item 2).

7. de respeitar as leis da evolução natural: os fracos podem viver, mas não devem se reproduzir, pois, segundo a lei, a espécie é a soma de todas as experiências bem-sucedidas do passado (o que parece um darwinismo meio mal compreendido, o que é estranho pois, no artigo que acompanha este livro, "*Ceticismo acerca do instrumento*", Wells tem uma visão muito clara da continuidade da vida e da artificialidade do conceito de espécie).

8. de bebida alcoólica (afinal, deve ser uma utopia humana); de dinheiro, porque o escambo seria um atraso e créditos por trabalho como pensa Bellamy só confundiriam as coisas, trazendo dificuldades quando da medida do trabalho. O lastro do dinheiro deve ser energia. Havendo excedente, o dinheiro pode ser emprestado por instituições públicas ou

por pessoas físicas, pode ser acumulado (existem ricos na utopia moderna, o que não existe são pobres). A acumulação não é hereditária.

9. de ócio, para garantir mudança. Wells afirma que sua utopia é a primeira a reconhecer a necessidade do progresso. O sistema não se pretende fechado, embora Wells não nos diga como os vis ou os párias (os desviantes) poderiam chegar ao poder. (Inconsciente disso, Skinner diz que "Walden 2" é a primeira utopia que leva em conta a ideia de mudança.)

Se tudo isso acontecer, o mundo será limpo e as pessoas se portarão com civilidade e bom gosto.

Essas qualidades de que o mundo precisa nos são apresentadas em forma de ficção. O narrador e um acompanhante, um botânico, estão passeando a pé nos Alpes quando notam que houve uma pequena mudança no ambiente: uma casa que não estava na paisagem apareceu. Estão em outro planeta, igual fisicamente à Terra (inclusive cada habitante tem lá seu duplo), inclusive com a mesma língua (aliás, uma só língua).

Vão para uma estalagem, onde são bem recebidos, apesar das roupas bizarras (pois irracionalmente enfeitadas para os padrões utópicos) e já começam a perceber as diferenças desse mundo melhor: os quartos são limpos, não têm tapetes nem cantos onde sujeira possa se acumular, a mobília é constituída apenas do indispensável, de tal forma que não há necessidade de empregados. O hóspede pode, em poucos minutos, cuidar da limpeza do ambiente. Claro, existe multa para quem não se comportar bem e não fizer a faxina diária. Mas ninguém é multado, salvo por esquecimento, já que todos são racionais e, assim, não pode haver nenhum tipo de coerção (coerção exercida pelo Estado sobre pessoas racionais implicaria um Estado não-racional, o que Wells nem imagina o que seja).

Os transportes são feitos por trens muito confortáveis e velozes, cujas estradas são perfeitamente integradas ao ambiente. No caminho para a estação, para irem a Londres, os viajantes encontram um dissidente. Wells o apresenta como tão absolutamente maluco que

não resta dúvida sobre quem está certo acerca de que maneira tudo deve se conduzir. O dissidente representa o velho utopismo: sem disciplina, sem tecnologia. Não conseguindo passes para viajar, os involuntários exploradores da utopia moderna se apresentam ao escritório local de identificação e alegam ter perdido seus documentos (a história do "outro planeta" não agradou a ninguém e eles desistiram de contá-la). Na falta total de identificação, são tomadas suas impressões digitais e, enquanto a resposta da central não vem, é-lhes dado dinheiro para que permaneçam por ali, na estalagem e um trabalho simples lhes é conseguido, como entalhadores de madeira.

Quando chega a resposta, os funcionários da administração ficam perplexos: eles existem naquele mundo, mas são outras pessoas. Como poderia o sistema ter-se enganado? O jeito é mandá-los para Londres para que vejam seus duplos. O duplo da voz pertence à classe dirigente; é um samurai. O duplo do botânico, evidentemente, é menos que isso.

Do encontro com o samurai é que vêm as explicações sobre a classe política dirigente (na verdade, a classe administradora).

A voz se faz acompanhar sempre do botânico, um homem prático e obcecado por uma mulher que não lhe corresponde. Wells usa esse artifício para apresentar ao leitor duas versões de individualismo. A primeira tende à intelectualidade e à abstração. Deve ser preservada para a utopia. A segunda é afetiva, caótica e perniciosa para a completa realização da vida. Deve ser eliminada. O que a utopia moderna exige é um novo homem, inteligente e com emoções controladas pela razão. Wells acredita que esses homens existam e são eles que devem começar a realizar o sonho.

Falando em sonho, o botânico se irrita com a voz, com suas considerações acerca dos méritos de sua utopia e, assim, faz a "*bolha arrebentar*". A utopia se vai. Ambos estão de volta a Londres. A voz reconhece nas ruas personagens de sua utopia. Crianças maltrapilhas que vendem jornais eram até há pouco bem nutridos pimpolhos, candidatos a samurais e assim por diante. A bolha de sonho sempre arrebenta porque pessoas práticas

(cientistas incluídos) se aferram a um conceito imbecil de imutabilidade do ser humano. Wells crê no contrário, desde que as coisas sejam vistas de maneira mais clara, o que começa pelo próprio método científico que, em textos como "*A redescoberta do único*" (o primeiro texto que Wells publicou, em 1891) ou "*Ceticismo sobre o instrumento*" (de 1903), aparece como uma ferramenta não lá muito confiável da menos ainda confiável razão humana. Wells usa isso como argumento anticientífico? Não. Como Feyerabend, ele defenderia que ciência é o melhor que se tem. Só que ela não pode ser julgada em absoluto como o melhor que há no universo, como algo cuja perfeição exista ou possa ser justificada. Ela é, apenas, o que existe à mão.

Para Wells, o Wells profético, não há casamento possível entre razão científica e barbárie. Orwell comenta: *"a Alemanha moderna* [em 1941] *é muito mais científica que a Inglaterra e muito mais bárbara. Muito do que Wells imaginou e militou a favor existe fisicamente na Alemanha nazista"* (Orwell, 1941). Desde "Uma utopia moderna" até o fim de sua vida, Wells manteve a crença de que era só pensar direito que problemas como diferenças raciais ou nacionais ou religiosas desapareceriam. Instrumento importante nessa transformação seria a ciência. O século 20 o foi desmentindo cada vez mais. Surpreendentemente, o primeiro autor distópico futurístico importante era o homem menos preparado para admitir da possibilidade real da distopia.

***

As três antiutopias estudadas adiante apresentam um mundo dividido em classes. E note-se que seus três autores eram homens com convicções que poderíamos identificar com a esquerda. Por que as classes? Talvez porque a melhor forma de se mostrar o que poderia advir da não adoção de um sistema mais racional de distribuição de riquezas fosse a extrapolação do pior que havia no mundo no momento em que cada uma dessas histórias foi escrita.

Wells extrapola as condições terríveis em que viviam os trabalhadores ingleses no final do período vitoriano. A burguesia via a época —a acreditar nas reminiscências de

Toynbee— como um “fim da história” (a expressão é do próprio Toynbee): progresso material, colônias pacificadas ou a caminho da pacificação e Europa equilibrada. Não era bem isso o que Wells via. A expressão mais tenebrosa da visão wellsiana vem em sua primeira e mais bem-sucedida novela: “A máquina do tempo”, de 1895. A permanecerem as condições sociais de fins do século 19, haveria, no futuro, uma especiação da humanidade, com uma espécie servindo de pasto para a outra.

Pouco mais de trinta anos depois, o que chamava a atenção de Huxley era o fordismo, entendido como o culto da eficiência em nome da perda de qualidade como preço a pagar para se produzir mais mercadorias vulgares. Está certo que, surpreendentemente, Huxley não levou em conta para escrever seu “Admirável mundo novo” que esse sistema que extrapolava já havia dado mostras de uma imensa fraqueza interna, em 1929. É provável que, como acontece com Zamyatin, Huxley não fosse exatamente um crítico do capitalismo —como Zamyatin não o era da URSS. Ambos, à sua maneira, criticam o processo de industrialização e a vulgarização e dessensibilização que ele acarreta.

Apesar da diferenças, tanto Wells quanto Huxley acreditavam na razão. Não podiam ver como a ciência poderia se aliar à mais terrível perversidade, como Orwell viu com a Alemanha nazista. Huxley ou não viu, ou não percebeu que, na Primeira Guerra, ficou claro que a ciência podia se aliar à barbárie, barbárie esta muito mais incisiva que, simplesmente, a dessensibilização geral de “Admirável mundo novo”. Orwell extrapola o mundo pós-Segunda Guerra: ciência voltada exclusivamente para o poder e o poder mantido ao preço de despertar os mais baixos instintos do homem: a delação, o ódio e amor extáticos a líderes imaginários.

A presença de classes sociais bem definidas —classes entendidas como estratos de pessoas que compartilham mais ou menos as mesmas chances na vida— mostra que esses autores, mais que Zamyatin ou Bradbury, estudados no próximo capítulo, pretendiam fundamentar seus futuros em extrapolações plausíveis. Assim, a presença de

classes denota uma preocupação com rigor: tudo o que se observou até hoje na história da humanidade foram Estados baseados em classes bem definidas e separadas; logo, o futuro, ainda mais o futuro provido de uma ciência muito mais poderosa, deve nos proporcionar visões de uma divisão inédita, muito mais rígida e perfeita de o que tivemos até aqui. São essas as visões que estudaremos a seguir.

b1. “Uma história dos tempos futuros”

Escrita dois anos depois de “Quando o adormecido despertar”, esta história dos tempos futuros não nos apresentaria propriamente uma distopia, se considerássemos o termo aplicável apenas ao Estado que age sempre para o bem de todos. Existem infelizes nessa Inglaterra do futuro. No entanto, tal Estado nos é apresentado como inabalável e sem desafiadores. Assim, do ponto de vista da estabilidade da sociedade apresentada, trata-se efetivamente de uma distopia: um Estado desenhado para durar. Não existe uma sociedade que funcione no sentido de garantir a felicidade e o bem estar de seus membros. Existe, isso sim, uma sociedade tal como a nossa de hoje, com seus desníveis, com a vontade dos de baixo de subir e dos de cima, de não descer. Tudo a mesma coisa, só que absolutamente sem oposição militante. Existe uma oposição ideológica e silenciosa da classe dos profissionais liberais, oposição esta sem qualquer expressão prática.

Wells considera “Uma história dos tempos futuros” e “Quando o adormecido despertar” obras de uma mesma fornada, com um mesmo objetivo: “*O futuro em 'Quando o adormecido despertar' estava representado essencialmente pelas tendências contemporâneas exageradas: os imóveis mais altos, as cidades maiores, os capitalistas mais ameaçadores e uma classe operária mais massacrada e desesperada do que em qualquer outra época. Tudo era maior, corria mais rapidamente, havia mais gente em todo lugar; voava-se cada vez mais e a especulação financeira era mais desenfreada. Tratava-se de nosso mundo contemporâneo, mas em um estado de exagero e inflamação extremos. Um quadro muito semelhante aparece em 'Uma história dos tempos futuros' e*

'Um sonho de Armageddon'. Suponho que essa seja uma atitude natural para um criador literário em uma época de progresso material e de esterilidade política". (do "Experimento em autobiografia", apud J-P. Vernier, 1973, pp. 19-20).

Nesse ambiente, uma Londres de 2180, com inimagináveis 33 milhões de habitantes, é que Wells situa a história de Denton e Elizabeth, um casal de classe média que se une contra a vontade do pai da moça e que, por conta disso, deve amargar as penas de descer até a condição em que vivem as classes inferiores. No final, a felicidade: eles voltam à classe média, herdam uma pequena fortuna e tudo indica que viverão bem pelo resto de suas vidas. A felicidade, bem entendido, é pelo retorno, pela retomada da estabilidade anterior à descida, e não pela chegada a um novo patamar.

***

Wells sabe que não deve cansar o leitor com detalhes de como o mundo do futuro funciona. Na versão preliminar de "A máquina do tempo", um conviva do viajante lhe pergunta pelos porquês do futuro. Tudo o que ele responde é que é um repórter e não "*uma versão anotada de mim mesmo*". No caso, o narrador não é um repórter e, assim, poderia explicar tudo sem ser uma versão anotada de si próprio. Mas Wells opta por nos apresentar apenas relances do futuro, o suficiente para formarmos um quadro de Londres (e do mundo), mas sem nos determos em detalhes técnicos. Nesse aspecto, a primeira distopia futurística tecnológica historicamente representativa rompe com a tradição das utopias (e das antiutopias) de que deve sempre haver um cicerone que dá para qualquer ato observado uma explicação perfeitamente racional —racional em termos das bases sobre as quais se funda a sociedade enfocada. Jerome K. Jerome, em "A nova utopia ou o mundo no ano 3000", de 1899, inicia a narração com uma frase do cicerone, dirigindo-se ao visitante: "*Já sei; o senhor vai me pedir para sair consigo, mostrar o que mudou e fazer reflexões estúpidas*". Wells nem se preocupa com a sátira. Inicia a ação no futuro mostrando-o naturalmente. Se é que a sociedade do futuro tem razões para tudo, estas devem ser descobertas na prática.

Assim, Wells estrutura a novela em cinco capítulos, cada um começando com uma descrição do ambiente (no último, com uma descrição do vilão da história), de não mais de duas ou três páginas, para, logo depois, passar à ação. Nessas introduções, ficamos sabendo que as pessoas no futuro são igualmente medíocres, com os mesmos tipos de preocupações que movem as pessoas de hoje. Para mostrar isso, Wells nos descreve a vida de Morris, um cidadão comum da Londres vitoriana e, depois, descreve a vida de um de seus descendentes, Mawres, pai de Elizabeth, a donzela rebelde. Na introdução do capítulo 2, nos mostra como os meios de transporte modificaram a face do planeta. No 3 e no 4, como é dividida a sociedade urbana do século 22.

As cidades grandes concentram agora quase toda a população do globo. O campo é inteiramente mecanizado, não havendo necessidade de grandes contingentes de mão-de-obra. Os transportes diminuíram as distâncias, de modo que o que é produzido no campo pode facilmente ser estocado a muitas centenas de quilômetros (Wells nos fala do desenvolvimento dos transportes, do tipos de veículos, de sua velocidade —os terrestres alcançando os 300 km/h— mas nada nos diz sobre o que seria usado para movê-los) e os poucos empregados nas fazendas e pastagens podem morar na cidade e ir diariamente para seu trabalho sem muita perda de tempo ou de energia. (Alguns anos depois, essa migração do campo para a cidade apresentada por Wells seria invertida por Clifford Simak —“As cidades mortas— e Robert Heinlein —“O homem que vendeu a Lua”.Estes viam no progresso dos transportes uma razão para o êxodo urbano em direção ao campo e, no caso de Simak, para o fim das cidades.)

Assim é que a Inglaterra tem, nessa época, quatro cidades apenas. A eletricidade acabou com a poluição característica da Londres vitoriana, mas continuamos sem saber se os automóveis são elétricos ou não. Aparentemente, como acontece em “Quando o adormecido despertar”, tudo é elétrico e pelo menos parte da eletricidade é obtida pelo aproveitamento da força das marés.

Quanto à língua, ela ainda é o inglês, embora pronunciado de forma um pouco diferente. Wells nos diz que a pronúncia só não se corrompeu mais porque a leitura foi substituída pelo fonógrafo. Com este, desaparecem os registros escritos Tudo o que se escreveria é falado e tudo o que se leria é ouvido. Esse é mais um traço progressista de Wells: não existem em suas histórias o saudosismo fetichista de Morris ou Forster por uma era de mais reflexão, de leitura e, portanto, de livros. A cultura nada tem a ver com o meio por que é transportada. O meio é apenas um acidente histórico.

Londres é cercada e coberta de vidro, tendo 4 mil pés de altura. Com uma estrutura como essa, o negócio do futuro está no ramo de ventilação: grandes ventiladores são necessários para que a cidade seja mantida fresca.

A estrutura social se reflete na arquitetura urbana: os ricos moram em cima, os médios ocupam os andares médios (quando ainda estão na classe média, Elizabeth e Denton conseguem um apartamento no 42º andar) e os trabalhadores braçais ocupam o rés do chão ou o subsolo. Os edifícios são interligados por passarelas que deslizam a velocidades diferentes, com assentos especiais para os operários. Os ricos o são pelos mesmos motivos de hoje: herança e sorte, nenhum ou raro merecimento. Os médios constituem uma classe numericamente e economicamente diminuta de profissionais liberais, artistas e técnicos. Os inferiores são a grande maioria e devem envergar um uniforme azul obrigatório. A uniformização das classes sociais também começa com Wells. Nem Bellamy e seu "exército industrial" exige tanto dos cidadãos. Em "Quando o adormecido despertar", os operários vestem azul, os vigilantes e a polícia do trabalho, laranja e os ricos podem se haver sem uniformes.

Wells sabe que não é necessária nenhuma coerção especial para que haja compartimentalização social. Os operários chegam a essa condição por mecanismos aparentemente não-coercitivos e aí ficam por toda a vida. Existe uma Companhia do Trabalho, que dá refeições, abrigo, roupas (o obrigatório macacão azul) e colocação para os que não têm meios. Esse empurrão inicial implica a abertura de um crédito, que deve

ser saldado pelo interessado. Logo, descreve o autor, 1/3 da população do planeta é constituída de servos ou de devedores da companhia. E essa dívida se estende aos que ainda vão nascer. Para que as mães grávidas tenham assistência, devem se comprometer a dar uns tantos anos de trabalho de seus filhos.

Todo esse sistema só é possível com uma educação voltada integralmente para essa nova cidadania. Em "Quando o adormecido despertar", um membro da elite explica ao protagonista, Graham, como funciona o sistema educacional do futuro. Por que cansar mentes jovens com conceitos difíceis? Basta para elas o suficiente para obedecer quando lhes for exigido algo. Para isso —Wells é bem esperto—, não é preciso coerção. Muito pelo contrário: a educação é totalmente livre; o filho do operário faz mais ou menos o que quer. O resultado é que ele aprende apenas o que é preciso para que o sistema se mantenha e ele nem sequer se sente coagido por isso. Pelo oposto: agradece. Um "*inspetor geral do Truste de Escolas Públicas*" nos diz que, agora, a educação é universal "*e divertida*". Essa educação se beneficia dos grandes progressos alcançados na psicologia. "*Todas as operações conduzidas por regras determinadas, ou seja, de uma espécie quase mecânica, foram libertadas completamente dos erros da imaginação e da emoção e levadas a um grau extraordinário de precisão. As crianças das classes trabalhadoras, tão logo atingem a idade de ser hipnotizadas, eram assim transformadas em máquinas pensantes de uma pontualidade e fidelidade admiráveis, e dispensadas imediatamente dos longos estudos da juventude*" ("Quando o adormecido despertar", cap. 17). É o taylorismo tirado da indústria e levado —já que não há limites para o grande capital— para a educação básica. Primeiro, o saber operário é expropriado (a etapa inicial do método de Taylor de organização industrial); depois, uma vez que não só a fábrica pertence ao grande capital, mas toda a cidade (a cidade-fábrica, e esse é o epíteto de "Metrópolis", de Thea von Harbou e do filme homônimo de Fritz Lang, de 1926), o método é aplicado não no operário que ingressa na fábrica, mas na criança que ingressa na cidade-fábrica, o que dá na mesma. Essa forma de educação é o que Wells antevê do capitalismo desenfreado

completamente livre de preocupações sociais —o capitalismo “*mesotécnico*” de Mumford: aglomeração, maquinização, atomização e perda da individualidade. Em “Quando o ...”, Wells afirma —a respeito de uma revolução malsucedida— que as massas infelizes estão sempre oscilando entre o demagogo e o organizador. Com o desenvolvimento desse capitalismo vitoriano, no século 22,Metrópolis o o demagogo já não é necessário: a massa está inteiramente nas mãos do organizador. “*Entre 2000 e 2100, o progresso continuamente acelerado da invenção humana fez com que o reino da boa rainha Vitória se parecesse com uma incrível visão de dias idílicos e tranqüilos*” (HTF, cap.2).

Quem chega às portas da Companhia do Trabalho já não tem mais escolha. A cidade é cara, o campo não apresenta condições para a vida, a vadiagem é impossível. Elizabeth nota, na sala de espera, os rostos dos que deverão ser entrevistados: variam da alegria por estarem à beira de um emprego, ao mais absoluto desespero e fome. A seleção não depende da vontade do pretendente: questionários são preenchidos, uma entrevista é feita e o pretendente é designado para um emprego e para uma moradia condizente. É tudo.

O trabalho é monótono, como todo serviço braçal. Elizabeth é designada para trabalhar em um local onde ainda é possível um mínimo de criatividade. Estão em moda, nas residências do futuro, paredes divisórias decoradas. Mas os pesquisadores descobriram que motivos exatamente repetidos cansam os compradores e, assim, é preferível que os desenhos sejam feitos manualmente, com a conseqüente introdução de pequenos erros. Ironicamente, Elizabeth é paga para errar, coisa que as máquinas ainda não podem fazer. O trabalho de Denton é numa prensa hidráulica, descrita por Wells como uma espécie de ídolo —um Buda— acocorado, que deve ser servido. Conforme as exigências da máquina, Denton deve acionar umas tantas alavancas: “*...afigurava-se por vezes a Denton que aquela máquina era o ídolo obscuro ao qual, por uma estranha aberração, a humanidade oferecia em sacrifício a sua existência*” (“Uma história dos tempos futuros” p. 96, cap. 3). Notemos que, 30 anos antes de “Metrópolis”—o filme cujo

visual forjaria todas as imagens do futuro produzidas no século 20— Wells já se refere a máquinas como ídolos que devem ser alimentados com sacrifício. No filme de Fritz Lang, a cena célebre acontece quando o filho do grande empresário, o jovem Fred Fredersen, em um delírio momentâneo, confunde a máquina principal que move a cidade com um deus devorador de homens e grita "Moloch!".

Nesse mundo inferior wellsiano não há leis: "*A lei e o maquinismo do Estado tinham-se tornado uma coisa que conservava os homens sob o jugo do terror, afastava-os de qualquer ideia de propriedade e de todos os prazeres desejáveis; e a isso se limitava todo seu efeito*". (HTF, pp. 117/118, cap. 4) As colegas de Elizabeth sonham economizar para poder comprar 24 horas de liberdade. A vida é inteiramente regulada pelo Estado, não podendo faltar a sineta e a iluminação automáticas para despertar os operários.

O quadro final: "*O monstruoso embuste da civilização ostentava-se-lhe* [para Denton] *aos olhos com toda sua plenitude; ele a via como uma exageração de demente, produzindo nas classes inferiores uma torrente de selvageria que ia aumentando sempre e, em cima, uma distinção cada vez mais frívola e uma ociosidade cada vez mais ingênua. Não via indício algum de liberdade, nenhum sentimento de honra, seja na vida que tinha levado* [a de classe média], *seja naquela em que tinha caído. A civilização se apresentava como um produto catastrófico que não tinha com os homens, a não ser tomando-se estes como vítimas, mais relações do que têm* [com eles] *um ciclone ou uma colisão planetária*" (cap. 4).

***

A saga de Denton e de Elizabeth é o que tem menos interesse nesse livro. Como acontece a outras obras futurísticas do próprio Wells, a trama é absolutamente convencional e nada tem a ver com a sociedade retratada. O mesmo acontece no cinema, onde um filme como "Metrópolis" descreve grandiosamente o futuro e coloca nesse cenário a banal história de amor entre um herdeiro e uma operária. O futuro grandioso, com sua Londres ostentando edifícios de 1.600 metros de altura, com um Estado tão

onipresente que chega a ser comparado com um ciclone com relação ao homem, serve de pano de fundo para a historinha romântica resumida abaixo.

Elizabeth tem 18 anos e ama Denton, um rapaz que trabalha no cais de máquinas voadoras. O pai de Elizabeth, Mawres, quer que ela se case com Bindon, um dândi. Ela nem pensa no assunto e, dessa forma, Mawres contrata um hipnotizador para que Elizabeth se esqueça de Denton. Ele tem sucesso, mas é descoberto pelo rapaz e forçado a desfazer o tratamento. O casal resolve então fugir da cidade para o campo, mas descobre que já não é possível viver fora da cidade. Voltam. Elizabeth contrai um empréstimo baseado no que ela deverá receber por parte da herança de sua mãe, quando tiver 21 anos. Mas os juros se somam, e o casal cai. Ambos arranjam empregos na classe baixa.

No capítulo final, ficamos sabendo que tudo foi tramado por Bindon, que pretendia se vingar de Elizabeth e, mais, retomá-la. Depois de vê-la sofrer —inclusive a morte de sua filhinha—, Bindon manda Mawres tentar convencer Elizabeth a se separar de Denton, com o que ela não concorda. Nesse meio tempo, Bindon descobre que está mortalmente doente e resolve, como último ato, deixar sua fortuna para Elizabeth. No fim, ela e Denton retornam à vida superior. Bindon se mata, chamando a Companhia Eutanásica. Nada mais convencional.

Na última cena do livro, meio enfastiados, meio em êxtase (por terem se livrado dos subterrâneos), Denton e Elizabeth admiram o pôr-de-sol nos campos que cercam Londres. Parece que boa parte do contentamento que se apossa de Elizabeth vem não de algo positivo, mas simplesmente de constatar que não está mais nos subterrâneos de Londres. O casal, depois de ascender novamente, se esquece da revolta que se apossou deles quando estiveram nos subterrâneos da cidade. Olham-na agora de uma varanda num andar superior, são apenas espectadores, não gente que pretenda mudar alguma coisa. Como nota Vernier, toda a cena acontece sob um pôr-do-sol vermelho, o mesmo sob o qual é mostrado o desolador fim da Terra em “A máquina do tempo”. Enfim, não se pode esperar reflexão e revolta de quem está embaixo, nem de quem está em cima, e nem

mesmo de quem transitou entre esses dois mundos. Para estes, a pressão do conforto é muito grande, grande demais para que se queira modificar alguma coisa.

***

Não é difícil, ao se ler essa história dos tempos futuros, descobrir elementos que estarão presentes em toda a FC do século 20. Chamamos a atenção para o principal: o dilema de o que fazer com a maioria das pessoas, em face da mecanização das indústrias. Ou as pessoas são definitivamente alijadas, como os "*Reeks and Wrecks*", de Vonnegut, sustentados pelo Estado para ficarem em casa, ou são desumanizados como aqui, tendo de servir às máquinas cujos princípios não compreendem, vivendo sob um regime de terror e de brutalidade do qual não existe saída. Nesse sentido, é importante a ida do casal para o campo: reforça a ideia de que o progresso é irreversível, de que não há volta, de que não há saída para a opressão que ele desencadeia, de que, se houver algo a fazer, é preciso achar o meio por dentro do sistema, com os dados disponíveis, não pelo recurso a alguma idealização de passado. Mas, na cena final, livre da opressão dos subterrâneos, o casal desiste de pensar: Denton se recolhe na resignação e Elizabeth num vago contentamento.

Toda essa estrutura opressiva foi construída graças a um grande avanço tecnológico, não apenas nas ciências naturais, mas na psicologia, como nos mostra o "*inspetor geral do Truste das Escolas Públicas*" de "Quando o adormecido despertar". Mas, paradoxalmente, se existe salvação, ela parece estar na própria ciência: quando Bindon fala com um médico, este lhe diz que, com o tempo, e com o acúmulo do conhecimento científico, os médicos e pesquisadores (ou seja, membros da diminuta classe média ligados às profissões liberais) estarão prontos para reivindicar "*um pouco mais que ventilações e esgotos*" (HTF, cap. 5). Os ricos estiolaram-se numa "*comédia de paixão, de patriotismo, de religião e por aí fora*" (idem). Os operários são brutais, como o prova a saga do casal. Restam os profissionais da classe média: artistas, professores, técnicos. São quem detém o conhecimento.

Essa tensão fornece uma chave para as antecipações e distopias: existem dois lados na ciência, dois lados com tempos de desenvolvimento muito diferentes. Primeiro, o conhecimento que pode ser rápida e facilmente aplicado à técnica. As possibilidades geradas pela Revolução Industrial tomaram do armazém da ciência o conhecimento necessário para promover a dinamização dos trabalhos considerados braçais. O resultado é o barateamento e a abundância e o subproduto é o desemprego, a ociosidade, a brutalização pelo tédio e pelo alijamento de qualquer possibilidade de intervir de maneira criativa nos acontecimentos.

Isso acontece rapidamente. Estava em curso no tempo de Wells e continua em curso hoje. (Lembremo-nos de Vonnegut, que fala em uma terceira revolução industrial, que terminaria com o trabalho intelectual, jogando para os "*Reeks and Wrecks*" mesmo a classe média.) Wells vê com algum pessimismo o futuro desse processo. O resultado a curto e médio prazo é terrível. Se houver algo de bom no fim do túnel, deverá vir somente "*em gerações*" (idem). Bellamy, por outro lado, em "Daqui a cem anos", via apenas o lado positivo do progresso, ou seja, acreditava que esse aspecto de desenvolvimento rápido da tecnologia podia ser mantido sob controle e suas conseqüências, cuidadosamente pesadas de forma a não produzirem efeitos perversos.

Mas um segundo processo, mais lento, está também em curso. O conhecimento aumenta e é cautelosamente digerido por pensadores, que deverão saber encontrar uma saída para o progresso, saída que signifique felicidade para todos. O grupo que faz isso é, para Wells, a classe dos profissionais liberais. Vonnegut ou Burgess veem, como parte do processo de industrialização e alijamento (o processo rápido e impensado) a destruição dos pensadores. Isso, até o paroxismo do conto de Cyril Kornbluth, "A pequena mala preta", no qual os "pensadores" do futuro exibirão, orgulhosos, seus diplomas de estenografia. Wells acredita, como nos dá a entender pela militância silenciosa do médico em HTF, que essa classe poderá, se se mantiver cautelosa, sobreviver ao furacão do

desenvolvimento tecnológico apressado e, no futuro, colocar esse desenvolvimento sob controle.

Essa questão de "dois tempos" diferentes em ciência deve ser qualificada. Teoricamente, existem dois tempos: uma absorção do conhecimento científico pela tecnologia e sua aplicação mais imediata e uma maturação do conhecimento científico, de forma a que todas as conseqüências de dada hipótese possam ser suficientemente pesadas antes de que se passe à aplicação. Claro que, na prática, isso não acontece. Na prática, não há divisão clara entre ciência pura e ciência aplicada, nem entre tecnologia dependente de conhecimento científico e tecnologia desenvolvida independentemente do aporte da ciência "mais pura".

Wells, com boa formação em biologia e razoável informação sobre física e biologia, sabe disso. Não existe ciência ideal e ciência real. Existe apenas ciência, praticada por homens comuns, que nada têm de especial pelo fato de serem cientistas. Assim, ele nos mostra, por exemplo, em "O alimento dos deuses", de 1904, o caso de dois cientistas que descobrem a heracleioforbia, um alimento fantástico que faz tudo crescer desproporcionadamente, e deixam a descoberta aos cuidados de dois caseiros semi-retardados, permanecendo os cientistas completamente inconscientes do fato de que, uma vez espalhada a "contaminação", tudo o que é vivo estaria em perigo.

Dessa forma, quanto à figura do cientista, podemos dizer que Wells não o vê como herói, como alguém em quem se possa confiar inteiramente como salvador da situação. O cientista-herói, que campeou até tempos bem recentes nas páginas e nas telas de FC não tem origem em Wells, mas, talvez, na horda de novelas baseadas na figura pública de Thomas Edison (Gunn, 1975, p. 96, Gunn ed., 1988, p. 412). Este, aliás, é um nome intimamente relacionado à eletricidade e eletricidade é o grande *frisson* popular em fins do século 19 e início deste. Na esteira do sucesso de "A guerra dos mundos", de Wells, o escritor Garrett Serviss foi contratado para colocar Edison, em uma história serializada que durou de 1898 a 1947 (!), como o cabeça de uma expedição de retaliação

contra os marcianos que haviam invadido a Terra, com “A conquista de Marte por Edison” (“Edison's conquest of Mars”).

Embora tenha uma visão realista (ou, até de desprezo) do cientista, Wells permanece acreditando na ciência. Isso fica patente, por exemplo, em “A ilha do dr. Moreau”, de 1896. Moreau é totalmente amoral quando descreve sua atividade: “*Não pode imaginar o que isso significa para um investigador, que paixão intelectual se apodera dele. Não pode imaginar as estranhas delícias desses desejos intelectuais. A coisa que ele* [o cientista] *tem diante de si não é um animal, uma criatura como ele, mas sim um problema*” (capítulo 8). No início, o herói, Prendick, desdenha essa atitude tão antiética, do conhecimento acima de tudo. Pouco a pouco e, especialmente, quando se livra do horror da ilha e volta para sua Londres, vai notando que só a ciência “desinteressada” pode salvar o homem no futuro. Em lugar de negar um lugar a essa ciência desligada de princípios éticos, simplesmente se retira para sua herdade, a fim de estudar.

Apesar de essa certa ambigüidade quando se refere à ciência e aos cientistas, Wells, no fim de contas, mesmo ao escrever uma distopia, permanece otimista com relação ao papel que a ciência poderá desempenhar em uma sociedade futura, desde que bem aplicada. Ele parece acreditar que existe uma ciência real, aquela que é praticada pelos cientistas —dependente de injunções sociais, dependente de relações “contaminadoras” com outras atividades não-científicas— e uma ciência ideal, aquela que poderia vir a ser praticada pelos cientistas e que se tornaria uma atividade libertadora para a humanidade.

Essa, por assim dizer, ambigüidade de Wells em relação à ciência, vem sendo resolvida na literatura e no cinema em favor da ciência “real”, do cientista como homem absolutamente comum, como mais um profissional como outro qualquer, sem nada de especial que o distinga. No cinema, por exemplo, Tudor (1989) fala do papel cada vez menos importante do cientista, seja como criador (de monstros), seja como solucionador

dos problemas que a ciência coloca (ou seja, como destruidor de monstros e restabelecedor da ordem).

Para Wells, o mundo futuro se parece, por fora, com "Metrópolis": alto (com a arquitetura chamada por Searles, 1988, de "neomaia"), estratificado, rígido e, aparentemente, sem esperança. As pessoas existem para mandar ou para servir. Ambas as funções se dão meio inconscientemente. O perigo, a fonte de instabilidade, está na mesma classe que garantiu o progresso material: os cientistas. É preciso colocá-los sob controle (como o faz Orwell que, em sua Oceânia idealizada, permite que os cientistas se interessem apenas em produção militar de armas convencionais, ou em lingüística, a fim de mudar o homem, para que este melhor se adapte aos princípios do Ingsoc) ou destruí-los, como pensam Burgess, em "1985", e Vonnegut.

A ideia é que o pensamento científico é, essencialmente, libertador. Mas ele produz dois tipos de frutos, com tempos de maturação diferentes. O primeiro rende tecnologia e opressão. O segundo rende bem estar e dignidade. Por isso, para ser realmente estável, uma distopia deve destruir as fonte que lhe forneceu os meios técnicos para instalação, deve destruir o que Goldstein (em "1984") chama de "*pensamento especulativo*". Dado o tempo de maturação muito mais dilatado da reflexão científica (dessa "digestão do conhecimento"), é possível que o próprio progresso científico se encarregue, sem nenhuma ajuda externa, de encontrar os meios para se autodestruir. Em "Revolução no futuro", a próxima revolução industrial, que deverá acabar com o trabalho intelectual, é objeto de estudo da própria comunidade científica. O resultado é o mundo de Kornbluth: a ciência, o raciocínio especulativo, levando à sua própria estagnação. Nesse aspecto, é novamente interessante a atitude do médico em HTF. O desenvolvimento científico e tecnológico pode destruir-se a si próprio. Para que isso não aconteça, é necessário que uma classe se destaque desse turbilhão e se isole não pesquisando mais conhecimento de fato, mas refletindo sobre como se dá tal conhecimento. Em silêncio,

fora de qualquer instituição, trabalhando para compreender o progresso, mas sem se expor a ele, essa classe seria a depositária da única esperança para o futuro.

A tensão entre esses dois tempos de maturação tem um outro fruto: o irracionalismo. Primeiro, vem a tecnologia criadora de opressão. Depois, vem o aviso de que é necessário digerir o que está sendo feito. Mas essa digestão é relativamente lenta e, assim, a conseqüência mais imediata desse aviso é o irracionalismo, o anticientificismo, presente em muita literatura e cinema de ficção científica. Novamente, vale a tática usada pelo médico de HTF: se o desenvolvimento tecnológico for colocado em xeque muito cedo, o irracionalismo será a resposta. Mais um motivo para que se gaste mais tempo em reflexão.

Zamyatin (1922) considera essa "*História... o mais preciso e irônico do textos grotescos de Wells*". Essa observação nos permite colocar HTF como o mais importante precursor da literatura distópica moderna. Zamyatin o apreciou cuidadosamente e, mais ou menos na mesma época em que escreveu seu ensaio sobre Wells, produziu o importante "Nós". Se nos lembrarmos que Kurt Vonnegut afirma que "*roubou*" a trama de "Revolução no futuro" de "Admirável mundo novo", cujas origens ele atribui a uma leitura de "Nós", vemos uma linha direta entre as principais antiutopias futurísticas.

Em HTF estão também presentes todos os elementos que vão permear a literatura e o cinema futurísticos até hoje. As cidades monstruosas que se parecem com fábricas têm uma linhagem visual que começa com "Metrópolis" e vão até "Blade Runner" (logo na seqüência inicial, o que mais chama a atenção da Los Angeles de 2019 são as imensas chaminés). Da mesma forma, a estrutura urbana reflete a posição social de seus habitantes: quanto mais rico, mais para o alto.

Quanto ao transporte na cidade, a mesma obsessão de Wells com o transporte aéreo individual permanece viva, resistindo mesmo ao fato de que, depois de inventadas máquinas voadoras —que não existiam quando HTF foi escrito—, nunca se pensou em usá-las como meio de transporte individual urbano em larga escala. Mas isso não importa:

os "*aerópilos*" de Wells viraram os pequenos aviões de Fritz Lang e os carros a jato de Ridley Scott. Mesmo fora da vertente mais sombria do cinema do futuro, uma das poucas passagens de "De volta para o futuro" que efetivamente mostra os EUA em 2015, nos apresenta um congestionamento de carros aéreos.

Apesar de tão influente, Wells não estava preparado para enfrentar o sucesso dessa visão de futuro articulada por ele em HTF e em seus primeiros romances científicos. Passada essa fase inicial, enveredou para uma literatura mais engajada e otimista que lhe valeu os piores epítetos de Orwell e que serviu como ponto de partida para Huxley escrever seu "Admirável Mundo Novo". (Huxley afirma ter pensado em seu argumento depois de ler —e de detestar— "Os homens como deuses", de Wells, de 1923 —Cazes, 1986, p. 186).

Quando assistiu a "Metrópolis", Wells repudiou o conteúdo do filme, afirmando que era ridículo supor que máquinas poderiam transformar seres humanos em escravos ("Cinemania", 1992). Mas era tarde, o futuro, agora, seria o que Wells pintou 30 anos antes e não o que ele gostaria que fosse. Em 1930, Wells, paradoxalmente, estava entre os poucos não preparados para suportar a visão wellsiana de futuro.

b2. "Admirável mundo novo"

Diferentemente de Zamyatin, 10 anos antes, e de Orwell, 17 anos depois, Huxley montou uma novela sobre o futuro na qual a ditadura se esconde sob uma fachada de liberdade total, até de libertinagem, mesmo para os padrões de hoje. Ele não chega a definir como são escolhidos os Controladores (o mundo tem dez deles). Provavelmente, trata-se de eleição puramente biológica quando do nascimento. Em todo caso, consistente com essa fachada liberal, o único controlador a quem o leitor é apresentado, Mustafa Mond, é um líder consciencioso, culto e, à sua moda, benevolente.

Existem, nesse admirável mundo novo, as mesmas classes sociais a que estamos acostumados: dirigentes, pessoal técnico de alto nível, pessoal de apoio e pelo menos dois

tipos de trabalhadores braçais. Em “Uma história dos tempos futuros”, tais classes eram, aparentemente, determinadas a partir do nascimento por mecanismo de herança, exatamente como em uma sociedade liberal moderna. Mas Huxley, crítico de Wells —mas não do Wells distópico, e sim do Wells utópico e militante por um Estado mundial regido por uma elite escolhida por merecimento predominantemente científico— faz com que suas classes sejam separadas por um processo biológico de condicionamento de embriões.

Dessa forma, Huxley leva ao extremo a eugenia advogada por Wells em, por exemplo, “Uma utopia moderna”, de 1904, mas, em lugar de propor um mecanismo de seleção puramente genético —como já seria possível pensar em seu tempo—, propõe um método misto de clonagem e de condicionamento químico. Huxley afirma que escreveu AMN para refutar o Wells de “Os homens como deuses”, mas o fato é que não foi capaz de escapar de outra obra capital do próprio Wells: “Os primeiros homens na Lua”, de 1901.

Neste, Wells conta a história do cientista atrapalhado Cavor, que vai para a Lua, acidenta-se e consegue mandar para a Terra esboços de como é a sociedade selenita de seres parecidos com insetos. Ao descrever como são preparados os selenitas segundo as necessidades da sociedade lunar, escreve: “*... há pouco tempo, aconteceu aproximar-me de um certo número de jovens selenitas confinados em tinas, de onde só lhes saíam os membros superiores: esses estavam sendo adaptados para o trabalho de umas máquinas especiais. O membro assim estendido, nesse sistema altamente desenvolvido de educação técnica, é estimulado por irritantes e alimentado por injeções, ao passo que o resto do corpo fica privado de subsistência”*. Ou seja, os selenitas separam embriões e induzem mudanças químicas. Em Huxley, o método Bokanovsky é semelhante. Primeiro, os embriões são multiplicados, de forma a que, a partir de uma célula, formam-se 96 indivíduos —*... assim, consegue-se fazer crescer 96 embriões em lugar de um só. Progresso.*” (cap. 1). Depois, estes são levados para cubas especiais nas quais, quimicamente, são modificados. Os épsilons, por exemplo, são deixados mentalmente

deficientes pela privação de oxigênio. "*No porta-garrafas número dez, filas de trabalhadores das indústrias químicas da geração seguinte estavam sendo exercitados na tolerância ao cloro, chumbo, soda cáustica e alcatrão*" (cap. 1). Depois disso, inicia-se o processo de condicionamento pavloviano.

Todo esse processo "em série" de se produzir seres humanos nos é mostrado logo no primeiro e segundo capítulos, sempre com a narração de um técnico, que explica friamente as vantagens de se tirar tarefa tão complexa e importante para a estabilidade social das mãos de uma natureza que age ao acaso. Será que Huxley está sendo original aí? E será que está sendo crítico de Wells? Logo depois que Cavor, o primeiro homem na Lua, constata como os selenitas são preparados quimicamente, observa que tal método é menos cruel que o humano, *"que deixa os meninos se transformarem em homens para, depois, transformá-los em máquinas"*. Em outras palavras, Huxley simplesmente está continuando a tradição distópica tecnológica iniciada com Wells e movimentando-se estritamente dentro do quadro wellsiano, sem absolutamente se dar conta disso. Mesmo as técnicas descritas no processo de condicionamento pavloviano já eram exploradas na ficção de Wells de 30 anos antes. Em "Quando o adormecido despertar", Wells fala de *"crianças das classes trabalhadoras* ... [são] *hipnotizadas* ... [e] *assim transformadas em máquinas pensantes"* (citado acima no item b1.).

De volta ao "Admirável mundo novo". Bernard Marx é um psicólogo que trabalha no setor de predestinação, onde embriões são manipulados com vistas a sua futura adaptação à sociedade. Marx é um Alfa+, um membro da elite de sua sociedade. Mas, por engano, uma solução alcoólica caiu no frasco em que ele fora incubado. Tal solução visava a modificar o embrião, produzindo um Beta ou um Delta, membros mais baixos na escala social futura. Assim, Marx tem estatura um pouco inferior à de seus pares. É quieto e aparentemente subversivo. É visto com desprezo e certo ódio. Consegue poucas mulheres, quase não participa dos passatempos coletivos etc. Ele está para ser despedido do setor e transferido para uma ilha, um lugar distante e indesejável, quando convida

Lenina, uma Beta que também trabalha na predestinação, para fazer uma excursão a uma reserva selvagem, no México.

Lá descobre que um dos selvagens é, na verdade, filho de uma mulher pertencente à sua sociedade, que se havia perdido na reserva anos atrás. A origem desse selvagem é parte do passado esquecido do diretor da predestinação, Henry Foster, que fez anos antes a mesma excursão, acompanhado de uma Beta de nome Linda. Ela se perdeu e, descuidada com as pílulas anticoncepcionais, concebeu um filho de Foster. Nada é mais humilhante para uma mulher dessa nova sociedade do que ser mãe (e, para um homem, ser pai) e nada mais anormal que a monogamia. Assim, abandonada numa cultura diferente, Linda se torna uma quase prostituta, uma vez que quer manter nesse ambiente estranho seu hábito de troca diária de parceiros sexuais. Ao mesmo tempo em que sua mãe é rejeitada na reserva, seu filho é também desprezado por seus pares.

Marx leva o rapaz e Linda de volta à civilização, o que cumpre duas tarefas: dá notoriedade a Marx (cujo isolamento e caráter subversivo eram simples defesas contra a rejeição que sofria) e derruba Foster, que não pode resistir a algo tão humilhante quanto ser pai.

Mas o selvagem (John) não se dá bem no novo meio, não entende esse “admirável mundo novo” (expressão tirada de “A Tempestade”, de Shakespeare). Ele, depois de causar um incidente público, é levado para uma reserva, onde tenta recuperar a vida bárbara que tinha. Mas se torna objeto de consumo: vê-lo imolar-se é um estimulante para os jovens da nova civilização. Ele acaba por se matar. Marx e um amigo (Helmholtz, este, realmente, um inconformado) são mandados para a Islândia que, segundo o chefe supremo de Londres, Mustafa Mond, é uma espécie de reserva ecológica de inconformados.

No prefácio a esta edição, escrito em 1946, Huxley declara que, se reescrevesse o livro, matizaria mais as coisas. Afinal, John foi criado numa reserva selvagem, por uma mulher Beta, uma operária de intelecto inferior, mas é capaz de recitar Shakespeare a cada situação nova. Ao lado disso, gosta de uma vida de loucura selvagem, de religiosidade que

implica imolação etc. Todas essas características o tornam inconsistente e ridículo. Huxley afirma que daria a John, além da alternativa entre a utopia e a barbárie, uma possibilidade numa comunidade proto-anarquista.

Diversamente de Wells e de Vonnegut, mas de acordo com Zamyatin, Huxley coloca ao lado de sua utopia uma reserva selvagem. Por quê? Esse cenário parece, aqui, um artifício totalmente *ad hoc* para garantir ação. Afinal, sem a reserva, como criar o tal selvagem crítico da utopia que entronizou Ford? Devemos, então, entender a reserva como uma espécie de zoológico, um lugar que cultivamos tranqüilamente, já que ninguém de juízo pensaria em se mudar para lá? Talvez, mas permanece a questão de que AMN é um mundo sem história, um mundo em que falar do passado é quase proibido, ou, pelo menos, algo que não é de bom tom fazer. As reservas, mostrando como era a sociedade, a barbárie da maternidade, da família etc., seria um documento vivo potencialmente perigoso para o *status* da utopia. Mas, talvez, a utopia de Huxley seja tão cheia de si que não tema a reserva como exemplo, assim como não nos sentimos, depois de visitarmos um zoológico, atraídos pelo "modo de vida" na selva. Em todo caso, Huxley fornece uma explicação pouco convincente para a existência das reservas: "*uma Reserva Selvagem é um lugar que, dadas condições climáticas ou geológicas pouco favoráveis ou então poucos recursos naturais, as despesas necessárias para civilizá-lo não compensariam*" (cap. 11).

E existem motivos para que a utopia huxleyana não tema concorrência. Seus atrativos são tantos que é difícil pensar em oposição. Afinal, compare-se esse admirável mundo novo com uma sociedade moderna: sexo livre e sem comprometimento com reprodução, todos fisicamente belos, estacionados na aparência dos 30 anos até que a morte sobrevenha, em um processo indolor que dura apenas uns poucos dias, emprego leve (de acordo com a classe a que o sujeito pertence) e diversão garantida, uma religião segura e confiante não em poderes transcendentes, mas no próprio homem, e assim por diante. E qual o preço disso? Bem, para nós, para os últimos homens, algo fugidio como a liberdade individual. Mas esse conceito não existe na utopia de Huxley. Primeiro pelo

condicionamento ("*Livros e barulho, flores e choques elétricos —já na mente das crianças, tais associações estavam definitivamente estabelecidas. E, depois de duzentas repetições da mesma lição ou de outra similar, a lição estaria firmada de forma indissolúvel. O que o homem reuniu a natureza é impotente para separar*", capítulo 2). Depois, pela própria ausência de palavras para expressá-lo corretamente: "*Estou pensando em um estranho sentimento que às vezes tenho, um sentimento de que tenho algo importante a dizer e o poder de dizê-lo; apenas não sei o que é e não consigo usar esse mesmo poder. Se, pelo menos, houvesse uma outra maneira de escrever...*" (cap. 4, §2), queixa-se o inconformado Helmholtz. (No entanto, embora Huxley fale do condicionamento antilivros, o que sugeriria a extinção da leitura, notemos que, no final de AMN o Selvagem é entrevistado por um repórter, que deseja colher declarações para escrever para seus "*leitores*".)

No fim de contas, a sociedade desenhada por Huxley não é outra coisa senão a sociedade capitalista atual (ou quase) projetada sem cinismo. No século 20, pretos, pobres, índios, pardos em geral, são pouco educados e condicionados para tarefas braçais. A TV, as diversões públicas, a educação na forma de preceitos e a polícia os mantém na linha, fazendo com que lavem latrinas sem reclamar muito de suas vidas. Ora, por que não tornar essas pessoas felizes, condicionando-as desde a idade pré-natal? Não é isso menos cruel que "*deixar os meninos se transformarem em homens para, depois, transformá-los em máquinas*"? AMN é a realização desse sonho. É o capitalismo selvagem das linhas de montagem, da eficiência acima de tudo, sem máscara (o que se expressa também na mixórdia dos nomes dos personagens, emprestados de diferentes tradições, com perda total de significado —Bernard Marx, Lenina, Helmholtz, Mustafa etc.). Por que mentir, e fazer de conta que todos têm acesso à educação quando isso não é verdade, nem interessa que seja? Se Huxley fosse minimamente bem-humorado, teria feito um livro magistral, porque, assumido o cinismo, não há como evitar que AMN tenha aspectos cômicos e outros profundamente atraentes. Por que manter a família se o Estado pode tomar conta

das crianças? Por que se arriscar com a educação individual, que produz diferenças que só geram atritos no plano social? Por que não acabar com tudo isso? Por que a monogamia, quando o sexo livre é muito mais atraente, especialmente numa sociedade na qual a juventude é mantida até os sessenta anos, e onde as pessoas são naturalmente bonitas, todas elas? Enfim, o único ponto não atraente é que tal sociedade se encaminha para a estagnação, para a quebra da diversidade, que é o seguro físico e intelectual para situações novas. Mas mesmo isso está resolvido no AMN, com reservas para intelectuais inconformados.

Contra esse bem-estar geral, tudo o que o Selvagem de Huxley é capaz de fazer é falar "*... eu quero Deus, quero poesia, quero perigo, quero liberdade, quero divindade, quero o pecado*", o que desperta a reflexão de Helmholtz sobre a felicidade, que "*... sempre parece bastante sórdida, em comparação com as supercompensações do sofrimento*" (cap. 16). Quem, em sã consciência, se sentiria seduzido por tais supercompensações?

No ano 632 d.F., depois da venda dos primeiros modelos T da Ford, não existe superpopulação, fome, doença, nem um sentido individual de liberdade. Só não é um paraíso se se puder comparar a coisa com um outro sistema onde existe liberdade completa, comparação que o leitor pode fazer, e que certamente mostrará seu mundo (o nosso) como inferior. AMN está para nós como nós estamos para a selvageria. Não somos livres no sentido de podermos matar e ser mortos, gostamos da liberdade dentro de um Estado com leis coercitivas, com leis de limitação. Da mesma forma, os habitantes de AMN estão sob a guarda de um Estado benevolente, que garante a liberdade individual de ser feliz, contra o sistema (o nosso) de ver liberdade no exercício da individualidade dentro de uma sociedade que precisa sempre de mais uniformidade que aquela que estamos dispostos a ceder ou dar. Enfim, somos livres para viver em atrito, enquanto os habitantes de AMN não sofrem. Como provar que eles não são livres? Copiamos a natureza e a isso chamamos "ser inteligente", aprendendo com os processos naturais para

reproduzi-los e ampliá-los em nosso proveito. Ora, a natureza produz poucos gênios e muitos idiotas. Por que não amplificar isso também? Por quê, nesse caso, devemos achar que está havendo violação da liberdade? Nosso mundo consome uma quantidade enorme de drogas, do café à heroína. Qual o mal, então, do soma, o tranqüilizante universal em AMN? Por que fugir da realidade através dele é ruim?

Não que o sistema de AMN seja muitíssimo atraente. O ponto é que é difícil de provar por que ele seria ruim. Nele, está espelhado tudo que se tem hoje. A única diferença é que essa imagem está limpa, cristalina, e o produto de limpeza é o cinismo capitalista levado ao extremo: o máximo de prazer para o máximo de pessoas. No limite, muito depois de 632 d.F., virão os vendedores da felicidade, que Gunn imaginou: maximizar o prazer leva à inação. Isso está mal e mal entrevisto em AMN e, até certo ponto, administrado pela manutenção das reservas de intelectuais inconformados, mas não ao ponto de desejarem uma volta ao nosso mundo: querem mais individualidade, mas dentro desse novo quadro. São a oposição confiável, mantida cuidadosamente pelo Estado.

Essa última observação quanto aos intelectuais mostra bem o lado distópico de AMN: como em Zamyatin e Orwell, seus habitantes estão presos mentalmente ao novo mundo. A contestação, quando existe, não chega ao ponto de exigir um pano de fundo novo para a sociedade. Os pontos de contato com Zamyatin são mais evidentes. Para além da muralha verde que cerca o Estado Único zamyatiano, existe uma sociedade arcaica e subversiva, mas, a seu modo, viciada. O selvagem de Huxley se parece um pouco com a moça subversiva de "Nós": não representa uma alternativa viável para a nova civilização e, talvez por isso mesmo, como ela, perece no final. As reservas selvagens e intelectuais (a sociedade por trás da muralha verde de Zamyatin) representam não tanto inconsistência dos autores (do tipo, com Estados tão poderosos, por que manter isso?), mas revelam que os sistemas representados são cheios de si, não precisam temer comparações. Eles podem

manter essas reservas como nós podemos manter reservas indígenas. Todos concordamos que elas devem ser mantidas, mas não para que vivamos nelas.

Em resumo, a sociedade desenhada por Huxley é funcional e atraente se pensarmos que, nela, todos são felizes (se isso é artificial, o é apenas segundo nossos padrões), sadios, levam uma existência sem sobressaltos etc. Por que, então, Huxley mantém uma estrutura de classes? Em Wells, isso está explicado pelo autor (não no corpo do livro): ele queria escrever sobre a sociedade vitoriana em termos hiperbólicos, com tudo maior, tudo mais rápido e com os desníveis ainda maiores. Se eliminasse classes, deixaria de respeitar esse projeto. Wells faz distopia a partir de extrapolação. Orwell, como veremos mais adiante, mantém classes para satisfazer um suposto quesito psicológico do ser humano: o homem precisa exercer poder sobre outros homens, sem o que a sociedade fenece. E Huxley?

O Selvagem chega a perguntar a Mustafa Mond por que motivo não são todos Alfa+. Mond explicou que, cerca de 250 anos antes, em Chipre, foi tentada uma sociedade só de Alfa+. "*A terra não era convenientemente lavrada; houve greves em todas as fábricas; as leis eram desrespeitadas e as ordens, desobedecidas. Todas as pessoas destacadas para um serviço inferior passavam o tempo montando intrigas para obter cargos mais elevados e todos os que ocupavam cargos mais elevados montavam contra-intrigas para, a qualquer preço, permanecerem onde estavam*" (cap. 16). Dos 22 mil Alfa+ colocados na ilha, 19 mil se mataram em uma guerra civil e os 3 mil sobreviventes pediram para que a velha ordem fosse restabelecida. Isso nos deixa com uma inconsistência já apontada por Orwell: as classes existem apenas por causa dos diferentes tipos de trabalho. Mas, em uma sociedade extremamente evoluída do ponto de vista técnico, é mesmo necessário que pessoas exerçam serviços braçais? Simplesmente, não. Diz Orwell: "*O objetivo não é a exploração econômica, mas o desejo de dominar e aviltar também não me parece um motivo*" (Orwell, 1946a).

Apesar de extremamente popular, de ser um modelo de antiutopia com reedições constantes desde sua estreia, AMN não consegue amarrar esse ponto crucial. Toda a parafernália técnica necessária para formar embriões diferenciados poderia ser usada para fazer máquinas que, muito mais eficientemente, fariam o trabalho de manter os Alfa+ vivos. Autores como Dickson (1978) criticam Wells por este ser capaz de pensar em grandes modificações do panorama técnico, mas nenhuma do homem que vive nesse ambiente, fazendo com que homens de hoje enfrentem problemas de amanhã. Em Huxley, essa crítica poderia bem ser invertida. Mais surpreendentemente ainda do que no caso de Wells, Huxley desenvolve modificações amplas no que se entende por "homem", mas pouco modifica as condições técnicas que valiam em sua época. São assim, homens de amanhã enfrentando um ambiente técnico de hoje.

AMN Revisitado foi escrito 27 anos depois de AMN. É uma coleção de ensaios, nos quais Huxley faz um diagnóstico do mundo de sua época e examina o quanto se está próximo do quadro de AMN. Chega à conclusão de que não serão precisos 600 anos para a concretização de sua fábula. É citado aqui apenas para registro, já que não se trata de obra de ficção.

Nesses textos de "revisita", Huxley está preso à sua época quando faz afirmações como "*em 20 anos, todo o Terceiro Mundo estará nas mãos de ditaduras comunistas*" e coisas do gênero. Como ensaísta, Huxley deixa muito a desejar. Coloca mal suas questões, desenvolve-as pior, faltam-lhe perspectiva e rigor. Em todo caso, vê nos novos métodos educacionais, nos novos métodos da propaganda, o prenúncio do futuro de AMN. A representatividade do governo é minada pela propaganda, o que afasta as pessoas da política, o que mantém uma fachada democrática para a ditadura dos grandes interesses econômicos. Nisso, Huxley afirma, está o cerne de AMN, nessa ambigüidade do conceito de liberdade: a liberdade de dizer o que se quiser, de vender o que se quiser, de gerar felicidade de qualquer maneira leva inexoravelmente ao fim da representatividade, da atividade política, da sociedade. Esse caminho pode ter várias paradas. Por exemplo, pode

render uma sociedade atraente para uns poucos, como a mostrada, em ficção, por Frederik Pohl e Cyril Kornbluth em “Os mercadores do espaço”, de 1953. Pode resultar em uma sociedade muito atraente para todos seus filhos (AMN), ou pode levar a algo tão inebriante que equivalha à inação completa, como, por exemplo, em “Os vendedores da felicidade”, a antiutopia não-social de James Gunn.

Diferentemente de Orwell, que colocou na infelicidade geral (gerada pelo medo de uma guerra iminente) o esteio para a manutenção de sua sociedade opressiva, Huxley colocou esse apoio nas liberdades supérfluas (supérfluas, bem entendido, para nós, que estamos raciocinando fora do sistema, e que, mais, constituímos a classe privilegiada da sociedade de nossa época). Em todo caso, como lembram Aziza e Goimard (1987), em 1958, o capitalismo parecia apontar para um crescimento sem limites da produção, sem o risco de uma nova queda, dadas as lições de 1929. Além disso, parecia possível a educação geral e conseqüente controle e homogeneização das pessoas. Assim, num mundo de educação média igual para todos, estaria desenhado o quadro para AMN. Porém, trinta anos depois de publicada essa “revisita”, parece que o capitalismo preferiu abandonar a periferia, mesmo nos países de Primeiro Mundo. Assim, cresce o fanatismo, o ultraconservadorismo, a barbárie no centro do sistema, o que faz prever um futuro no qual métodos opressivos serão mesclados com o método de premiação de AMN. Aziza e Goimard (1987) apostam numa mescla de AMN e 1984. Huxley defende sua versão do futuro quando afirma, por exemplo, que já está provado que premiação por acerto dá mais certo que punição por erros. Mas esse sistema exige civilização média, o que, hoje, parece que não vai acontecer. O pessimismo de Orwell parece mais acertado para descrever esse futuro que deve herdar os problemas de hoje sem ter tempo para uma reforma total.

Essa questão da reforma, da transição, não é abordada por Huxley. Da mesma forma que em Bellamy, ela foi radical, mas não revolucionária. Como? Como se evoluiu, a partir da barbárie de hoje, para uma situação plenamente controlada? Só supondo plenitude de meios, e interesse em distribuí-los, por um longo período, o que parece estar

sendo contradito pelas práticas de todos os países capitalistas, hoje. Mesmo à beira do caos, o grande capital prefere apostar no lucro imediato, na exclusão da maioria. Esse sistema nunca vai resultar na massa homogênea que constitui a população de AMN, a menos que suponhamos que as reservas selvagens têm maior contingente que o mundo civilizado (*à la* Zardoz, o filme de John Boorman, de 1974). Controlar as pessoas no futuro, tendo de arcar com o que se herda de hoje parece ser mais tarefa para um governo como o imaginado por Orwell.

Nesse sentido, pode-se dizer que, em última análise, AMN não é bem distópico, mas fantasioso ao extremo. A exeqüibilidade do sistema apresentado depende de uma revolução científica (e política, para que essa ciência possa ser aplicada em massa) radical. Sem a massa homogênea, sem a aplicação generalizada da engenharia genética, sem a produção rigidamente controlada de diferentes tipos de seres humanos, não existe AMN. E, dadas as condições que valem hoje —e Huxley não escreveu uma novela de "realidade alternativa"; logo, seu futuro está calcado em nosso presente—, parece impossível a transição não-revolucionária para um mundo como o que ele divisou em 1932. Mesmo assim, em AMNR, ele prossegue achando que a realidade acabará desembocando em algo muito próximo de AMN. Huxley escreveu, no fim de contas, uma fábula de crítica ao capitalismo, que usa a forma de distopia, mas foge desta à medida que se vale de personagens que não são mais seres humanos como nós os entendemos hoje, e não apresenta qualquer mecanismo plausível de transição entre hoje e esse futuro. Nesse sentido, AMN é tão fábula satírica quanto, por exemplo, "A guerra das salamandras" de Capek, que critica os excessos do capitalismo, valendo-se da descoberta de outras formas de vida inteligente sobre a Terra, que não seres humanos e, através da introdução desses seres, estudando o superbarateamento de mão-de-obra no mundo e o que isso acarretaria.

Claro que essa maneira de ver depende de o que consideramos futuro plausível e isso varia muito de época para época. Huxley, em 1932, acreditava no fordismo em escala planetária, aplicado mesmo à produção de homens, como algo perfeitamente possível em

mais 600 anos. Em 1957, acreditava que, em 30 anos, todo o Terceiro Mundo seria comunista. Tais previsões devem ser vistas à luz da conclusão dos ingleses sobre o grande perigo dos automóveis: eram máquinas que levantavam pó nas estradas. Mesmo tendo em mente esses exemplos históricos de falha de previsão, não se pode deixar de notar que a antiutopia huxleyana teria poucas chances de se desenvolver a partir de um mundo com os desníveis que existem hoje e com o grau de organização de grupos entre as classes mais esclarecidas. Seria necessário um estágio intermediário de plenitude de meios e de um projeto que envolvesse todo o planeta na direção de um só objetivo. Feito isso, seria possível, com o auxílio de uma ciência (especialmente, de uma biologia) superdesenvolvida, construir a sociedade de AMN. Mas, então, para que isso? Para que construir todo um arremedo de sociedade do século 20? Essas perguntas, Huxley as deixou em aberto em AMN e, em AMNR, continuou como se elas não lhe dissessem respeito.

b3. "1984"

Ao abandonarmos as luzes do admirável mundo novo, seguimos para "1984", extrapolação futurística de outro traço marcante do homem: o desejo do poder. Em AMN, ele é total, mas exercido com discrição. Isso, Orwell afirma, não seria suficiente. Vejamos então o mundo no qual o êxtase do poder e a dissolução dos indivíduos em uma massa informe de sentimentos exacerbados são os principais objetivos do Estado.

Winston Smith, 39, trabalha no Ministério da Verdade, cuja principal atribuição é modificar o passado. "*Quem controla o passado, controla o futuro; quem controla o presente, controla o passado*". Mas Smith não está satisfeito com o estado de coisas. Pouco a pouco, vai sentindo um estranhamento com o meio em que vive. As contradições chamam-lhe a atenção: ele mora em um pardieiro, cujo elevador jamais funciona, cuja água nunca é quente, cujos esgotos estão sempre entupidos e esse lugar se chama Mansão

Vitória; a qualidade do gim é péssima, mas é o gim Vitória; os cigarros são tão ruins que, se seguros na vertical, o fumo cai, mas são os cigarros Vitória.

Smith é membro do partido externo, numa sociedade de partido único (o partido do Grande Irmão), cuja ideologia é o Ingsoc (socialismo inglês, espécie de versão extrapolada do stalinismo), na qual a hierarquia é: membros do partido interno (2% da população, ou 6 milhões de pessoas), membros do partido externo (13% da população, ou 39 milhões de pessoas) e proletariado (os proles, 255 milhões de pessoas, ou 85% dos habitantes de Oceânia). Não existe menção de como se passa de uma classe a outra —ou de como se permanece em uma classe (Smith, mesmo torturado, permanece membro do partido externo). Aparentemente, os proles estão fora do partido, não pertencem e não virão a pertencer a ele. As atividades do partido visam exclusivamente aos membros do partido, que se fecham em torno do Ingsoc, deixando os proles totalmente de fora. Esse é um ponto que Burgess ("1985", de 1978) levanta acerca de Orwell: o que fazem exatamente esses proles? Em todo caso, eles são absolutamente desnecessários para a ação do livro e para a vida em Oceânia. São-no ainda mais que os "*reeks and wrecks*" de Vonnegut.

O mundo está dividido em três superpotências: Oceânia (que compreende Inglaterra, Américas, Austrália e parte setentrional da África), Eurásia (Europa e ex-URSS) e Lestásia (China, Japão, outros países orientais e parte da Índia). Londres ainda conserva seu nome histórico, mas a Inglaterra é agora conhecida como "Pista de Aterragem nº 1". A cidade é um monte de ruínas, salvo as quatro pirâmides de 300 metros de altura: os ministérios da Verdade (que cuida de alterar o passado, na verdade, de "retificá-lo"), do Amor (que cuida dos crimes de pensamento), da Fartura (que administra a miséria em Oceânia) e da Paz (que administra a guerra constante entre as superpotências). Esses ministérios são os órgãos responsáveis por articular os três ditames básicos do partido do Grande Irmão: "*Guerra é paz; Liberdade é escravidão e Ignorância é força*".

Antes de comentar a ação propriamente dita, notemos que essa divisão do mundo é apenas o que nos é informado no livro por um narrador nem sempre confiável, que ora parece se expressar com autonomia, ora parece apenas registrar o que é visto pelos olhos de Smith. Pode bem ser que a divisão tripartite do planeta seja apenas uma ficção destinada a manter elevado o nível popular de adrenalina. Essa ficção não estaria absolutamente em desacordo com o duplipensar, processo de pensamento básico para o sucesso do Ingsoc, no qual duas afirmações contraditórias podem ser entretidas simultaneamente.

Smith comete seu primeiro crime material (o principal crime, estranhar os ditames do partido —crimideia—, ele já o cometera, sendo tudo o mais conseqüência desse primeiro ato): ir a um antiquário no bairro dos proles e comprar um caderno e caneta para fazer um diário. Seu quarto, como todos os aposentos em Oceânia, tem uma teletela, uma TV que permite que o espectador seja observado, que não pode ser desligada, salvo as instaladas nas casas dos membros do partido interno e, mesmo aí, somente por cerca de 30 minutos de cada vez. Mas, por um defeito de construção, é possível ficar fora do alcance da teletela, postando-se em um dos cantos do aposento.

Smith começa seu diário em 4 de abril de 1984 —embora, notemos, ele insista que não sabe bem qual a data certa embora saiba com certeza que tem 39 anos. Desacostumado de escrever, e apavorado com as conseqüências inexoráveis de seus atos, suas primeiras palavras são tolas, descrições informes do cotidiano.

No trabalho, duas pessoas observam Smith: O'Brien, um membro do partido interno e uma moça. Esta, um dia, passa-lhe um bilhete, no qual diz apenas “Eu te amo”. Conseguem marcar um encontro fora de Londres, amam-se e voltam para a cidade. Os encontros são difíceis e Smith tem uma ideia: alugar um quarto que o dono da loja de antigüidades lhe oferecera e passa a usar o quarto para encontros com Julia que, a essa altura, tem 26 anos. Nesse ínterim, O'Brien o encontra no corredor do Ministério da

Verdade e elogia seus textos. Dá-lhe seu endereço, sugerindo que Smith o visite e possa examinar a nova edição do dicionário de novilíngua (newspeak).

Smith e Julia vão ver O'Brien e se identificam como ideocriminosos. O'Brien lhes dá um exemplar do livro banido: "*Teoria e prática do coletivismo oligárquico*", de Emmanuel Goldstein, autor, teórico e articulador da oposição, objeto constante de ódio do povo de Oceânia.

De volta ao quarto, Smith começa a leitura. O livro explica os três princípios do Ingsoc: "Guerra é paz", "Ignorância é força" e " Liberdade é escravidão". A ideia básica é que a ciência, deixada só, seria capaz de realizar o paraíso terrestre, de dar conforto a todos os seres humanos. Pela primeira vez, os revolucionários viram que a utopia era possível. Mas isso implicaria a perda de poder. Logo, a guerra constante é necessária para queimar excedentes de produção e manter todos no limiar da miséria. Além disso, a guerra mantém as pessoas em estado de constante excitação, elimina os laços interpessoais e os substitui pelo amor ao Grande Irmão, pelo ódio ao inimigo, pelo êxtase ao ver os prisioneiros executados etc. Mas, enquanto Smith fecha o livro por uns momentos e pára de lê-lo em voz alta para Julia (que dorme), e ambos resolvem fazer um café, uma voz ecoa pelo quarto: havia uma teletela escondida, o antiquário era um policial do pensamento, guardas invadem o quarto e Smith e Julia são presos separadamente.

No cativeiro, Smith encontra O'Brien e descobre que ele apenas o observava, na ânsia de, um dia, pegá-lo. Será seu instrutor. Instrutor e não torturador pois, para o partido, não interessa aniquilar o sedicioso, é preciso convertê-lo. As torturas se sucedem, até que resta apenas um ponto em que Smith continuava a insistir: seu amor por Julia. Aí, ele é levado para a solene sala 101, onde é ameaçado com ratos, que devorariam seu rosto. Nesse momento, diz que O'Brien deveria pôr Julia em seu lugar. Não é um estratagema: ele realmente deseja isso, até isso, para se safar. Smith está destruído. Agora, ama o Grande Irmão.

***

Do ponto de vista da ação, na verdade é bem pouco o que acontece: Smith desconfia do que diz o partido, encontra uma mulher que também pensa assim, amam-se, ele é tentado a trair o partido (na verdade, uma armadilha), é pego, torturado e “reformado”. Só. De 251 páginas da edição usada, 158 são dedicadas ao progressivo estranhamento de Smith, 32 ao livro de Goldstein (o longo capítulo 9) e 61 à reforma do caráter do protagonista.

Winston é funcionário do partido externo, responsável por retificar a história. É-nos apresentado já doente. Não nos é dito quando e em que circunstâncias a doença teria começado. Ele apenas nos diz que viu uma foto que incriminava o partido, que mostrava que confissões de traidores poderiam ser falsas. De fato, ele via coisas semelhantes a essa todos os dias, em seu trabalho, por exemplo, reescrevendo discursos do Grande Irmão, mudando diariamente as estatísticas de produção de Oceânia, retificando o conteúdo de comunicados, decretos etc.

A natureza do trabalho de Smith parece muito artificial. Primeiro, a foto que Smith acredita ser evidência de que o partido divulga mentiras mostra que os re-registros de dados são imperfeitos, ou seja, que o trabalho no Ministério da Verdade não é capaz de alterar todos os registros do *Times*. Isso é ainda sublinhado pelo fato de que O'Brien, no final, mostra a Smith outro exemplar da mesma foto. Como ele poderia ter uma se o trabalho do Ministério foi perfeito? Isso está em claro desacordo com a onipotência do Grande Irmão. Mas existe mais: por que fazer jornais para alterá-los? Por que não fazê-los descartáveis? Por que jornais quando existe a teletela? Essa atividade febril do Ministério da Verdade é bastante paradoxal, a menos que seja entendida como algo quase religioso. O partido vive em um presente eterno. Não pode haver passado, porque não pode haver termo de avaliação do presente. O passado anterior ao Grande Irmão vai desaparecendo. Smith nota que o partido reivindicava para si a invenção do helicóptero, depois, do avião e, prevê, um dia ainda iria afirmar que inventou a máquina a vapor. Mas, então, por que conservar um passado que precisa ser constantemente destruído? Parece que isso é quase

uma religião do partido: deve haver um passado (por alguma estranha razão metafísica), mas, como o passado, deixado a si só, pode ser nocivo, então é preciso modificá-lo constantemente. Orwell não nos apresenta a razão para que o partido se dê tanto trabalho. A retificação constante e dispendiosa do passado só pode ser entendida, então, como uma atividade ritual: não é tanto o passado que está sendo retificado. É o Grande Irmão que está sendo cultuado, articulado, aperfeiçoado (se bem que ele seja, por definição, perfeito, sendo então necessário, aí, um passo de duplipensar). Como os proles não fazem parte desse Estado, só os membros do partido, então o *Times* não é dirigido àqueles —e se algum prole notar algo de errado em edições sucessivas do *Times*, isso não terá importância. Assim, retificar o *Times* é apenas um exercício, um dos tantos que o Grande Irmão exige de seus filhos para mantê-los ocupados e tensos.

E essa não é a única religião do Ingsoc. Existe também o culto de Goldstein. Ele é o vilão oficial, o homem que deve ser tão odiado quanto o Grande Irmão é amado. Entre os dois, parece haver o tipo de acordo que Vonnegut idealizou entre o profeta Bokonon e o ditador papa Monzano, em "Cama de gato", de 1962. O bokononismo é oficialmente banido e seu culto é punido com ser pendurado indefinidamente num gancho de açougueiro. Mas todos são, um pouco, bokononistas, coisa que o Estado sabe e permite: é a tensão que mantém todos vivos. Bokonon diz: "*Uma boa religião tem de ser uma forma de traição*". Os dois minutos de ódio diários de Orwell são básicos para a segurança do Estado: é preciso que o membro do partido seja tão seduzido por Goldstein quanto pelo Grande Irmão: da oposição dos dois sai a vontade de continuar vivendo.

Julia é uma ideocriminosa mais sensual que Smith. Não se interessa por teoria, dorme quando ele lê o livro de Goldstein, vê em seus atos apenas uma forma de desafogar suas emoções, vê na submissão aparente ao partido apenas um meio de sobreviver, sem considerar que tal modo de vida represente qualquer degradação. Julia quer viver até onde for possível. Suas pequenas transgressões não têm projeto. Na verdade, ela pode ser considerada um produto acabado do partido, que porta apenas um pequeno defeito: o "Eu

te amo” dela é apenas desejo de fornicar (como diz Burgess), pelo prazer perverso de estar traindo o partido. Isso tem pouco que ver com o que entendemos por amor. Já Smith quer saber o que há, quer transmitir esse conhecimento de forma organizada, em seu diário.

Todo o fundamento do Ingsoc está na capacidade de duplipensar, violar a lógica clássica segundo o que for necessário para o partido. “Liberdade é liberdade de dizer que 2+2=4”, escreve Smith em seu diário. Mas O'Brien lhe ensina que o resultado é 5 ou 3, ou o que o partido disser. Não basta concordar externamente com isso, é preciso ver. Anos antes de 1984, Winston teve nas mãos por uns momentos uma foto do *Times* que mostrava três sediciosos numa reunião em Nova Iorque, na mesma data em que, eles haviam confessado, estavam praticando sabotagens contra o partido, em Londres. Pensava Smith que essa era uma prova palpável de que o partido mentia. Teve de jogá-la fora (cada vez que o *Times* era reescrito, os originais eram jogados fora. Na verdade, em acordo com o duplipensar, tais fotos nunca existiram). O'Brien lhe mostra a foto durante a sessão de tortura (como?), joga-a fora na frente de Smith e este, quando diz que, agora, partilhava essa memória com O'Brien, ouve-o dizer, com convicção: “*Não me lembro de nenhuma foto*”. E nisso não há cinismo. O'Brien realmente não teve nas mãos foto alguma. Era isso o que o partido exigia de Smith. É esse seu estado de espírito final quando, no Café Castanheira, assiste às noticias da guerra e se rejubila com a iminente vitória de Oceânia. Não o faz para sobreviver, para se parecer com os outros; realmente sente o que diz.

***

A distopia que Orwell desenha é totalitária no mais amplo sentido que se pode dar à palavra: mudando o pensamento, muda-se toda a percepção das coisas, até o ponto em que liberdade se torna poder dizer, apenas, que 2+2=4. Isto é, o partido atinge o coração da rede de convicções que forma a cultura. Se até a lógica está invadida, o resto segue. Não existe mais qualquer sinal que mostre a um sujeito como o mundo realmente seria. Mesmo o banal “2+2=4” está sujeito à vontade do Grande Irmão. Perdido o elo com a realidade, está instalado o mais completo totalitarismo: o mundo é sempre o que está

definido pelo partido; não existe nada, literalmente nada, fora disso. Resta perguntar se isso é realmente possível. Não a sério, claro, pois parece evidente que não, dados os seres humanos como os conhecemos. Examinemos as condições de possibilidade desse Estado dentro das premissas fornecidas pelo próprio Orwell.

Primeiro, o controle do passado através da alteração de arquivos escritos. O *Times* circula entre os proles e, assim, é impossível garantir que uma alteração não deixe rastros. Orwell, aparentemente, preocupa-se com esse ponto. A certa altura, Smith vai a um bar freqüentado por proles e pergunta a um velho, alguém que nascera bem antes da revolução, se a vida era melhor antes do Grande Irmão. As memórias são desconexas, misturando realidade, desejos cumpridos e frustrados e, principalmente, particularidades marcantes para um indivíduo, mas sem importância como registro de uma época. Nada diferente do que se esperaria encontrar hoje quando se entrevista alguém idoso e pouco educado. Mesmo assim, acidentes acontecem, especialmente durante mudanças bruscas: de um momento para outro, a guerra já não é contra a Eurásia, mas contra a Lestásia. Smith nota a frustração de manifestantes, que veem que todas suas faixas estão erradas e atribuem isso a agentes de Goldstein. Smith deve fazer serão no Ministério da Verdade, para retificar todos os registros, para deixar claro que a Oceânia sempre esteve em guerra com a Lestásia, e não com a Eurásia, como até há algumas horas. Mas mesmo que esse trabalho seja perfeito, e quanto aos exemplares remanescentes? O'Brien diz que os proles são como animais ("*Os proles e os animais são livres*"), o que quer dizer que não existe por que se preocupar com o que eles possam pensar. Afinal, eles não pensam.

Mas é razoável supor que seria possível conter 85% da população apenas no limite da sobrevivência, simplesmente porque 15% dela (os membros do partido interno e externo) usam o duplipensar e realmente acreditam que a guerra sempre foi com a Lestásia, que atribuiriam conscientemente qualquer registro contrário como uma contrafação fabricada por seguidores de Goldstein?

Uma resposta a isso, e uma resposta assustadora, é que a vida dos proles não é assim tão má. Afinal, como nota Burgess (em “1985”), a guerra contínua é travada entre exércitos pequenos, em locais bem determinados. Não existe recrutamento expressivo entre os proles, eles são constantemente abastecidos com ficção barata, pornografia, música mecânica, loterias etc. Não há menção a desemprego, inflação, miséria absoluta. Dado o estado em que vive o grosso da humanidade, é bem razoável pensar que os proles possam achar que vivem num paraíso. É o mesmo raciocínio que vale para “Admirável mundo novo”: é uma distopia só para quem está de fora. Para os milhões de deltas, contentes de não terem de pensar como os alfas têm, abastecidos de soma, com seus encontros sexuais livres, a coisa toda é um jardim. O aterrador dessa hipótese é que, dadas as condições de vida atuais, distopias como as de Orwell ou de Huxley podem aparecer bem aceitáveis para a maior parte da humanidade. Assim, “1984” é assustador como futuro para o leitor de classe média, que seria inexoravelmente tragado por esse Estado. Para os proles de hoje, “1984” seria bastante tolerável, o que responde afirmativamente à questão acima; sim, é possível imaginar que 85% da população mudem de lado instantaneamente apenas porque 15% dela dizem que é isso o que deve ser feito, sem maiores explicações.

O'Brien demonstra a Smith, durante a tortura (a instrução), o funcionamento do duplipensar. Ele diz que, no passado, os revolucionários não conseguiam se manter no poder porque acreditavam no poder para alguma outra coisa: o poder para mudar, o poder para realizar a felicidade etc. Os novos revolucionários acreditam apenas no poder pelo poder. O partido perdeu a máscara: existe para o poder, para perpetuar-se, para se tornar progressivamente mais cruel com seus comandados. Aliás, era essa a peça que faltava ao livro de Goldstein, o qual explicava como o poder era mantido, mas não o porquê. Mais, que o futuro do partido estava pouco a pouco se desenhando: seria preciso destruir, nos membros do partido, certas forças vitais, como o orgasmo, já que os laços familiares já se foram; seria preciso eliminar todas as emoções, deixando apenas a veneração pelo Grande

Irmão; enfim, seria preciso destruir a individualidade, em prol de um partido na forma de um só organismo, com uma só memória, com cada homem na condição de célula. Nesse sentido, seria atingida, através da imortalidade do partido, a imortalidade do homem.

Mas é claro que toda essa cadeia argumentativa envolve problemas lógicos. Para emitir esses juízos, O'Brien deve ter uma percepção muito clara do passado e do futuro: deve ver de onde o partido veio, qual seu estado atual e o que ainda precisa ser feito para que ele atinja a perfeição. Mas isso implica que o partido não é eterno e é menos que perfeito. Um ato de duplipensar é necessário para eliminar esse ruído. Para se entender profundamente o partido, é preciso ser ideocriminoso, segundo as próprias premissas do Ingsoc. O'Brien realiza isso. Mas, então, surge outro problema: se, via duplipensar, O'Brien já se esqueceu de que o partido é ainda imperfeito, se ele já retornou àquela beatitude revolucionária, então qual o sentido de estar instruindo Smith? Afinal, numa sociedade perfeita, não poderia haver Smith. Então, é preciso admitir que ainda há trabalho a fazer no sentido de aperfeiçoar o partido etc. Isso exige nova aplicação de duplipensar, e assim indefinidamente.

Toda a estrutura do futuro desenhado por Orwell depende fundamentalmente do duplipensar. Todo o resto é secundário. É o duplipensar que funda a crença na infalibilidade do Grande Irmão, na imutabilidade da história, na perfeição da vida em Oceânia etc. Dessa forma, falar da possibilidade de “1984” como antecipação é falar na possibilidade do duplipensar como forma de articular raciocínios.

Orwell consegue nos mostrar como se estrutura uma comunidade de lunáticos, que usam o duplipensar para constantemente aperfeiçoar o organismo e constantemente vê-lo acabado. Mas o autor falha em mostrar como isso é possível: Smith raciocina como nós, também O'Brien (salvo nos momentos em que, de forma pouco plausível, diz estar usando o duplipensar) e também o narrador usa prosaicos princípios lógicos para poder apresentar seus personagens e situações. Não há qualquer visão “de dentro” de como essas mentes duplipensadoras funcionariam. De resto, isso parece mesmo ser impossível, já que

o duplipensar exige que o indivíduo se situe fora do tempo, vivendo um presente constante, na condição de célula do corpo do Grande Irmão. Viver esse presente constante se chocaria com mais que simplesmente o orgasmo. Não basta eliminar a sexualidade para garantir a vitória do duplipensar, seria preciso eliminar todas as funções vitais. Além disso, esse organismo (o partido) deve ser alimentado pelos proles que, estando fora dele, estão no tempo. Com o passar do tempo (não para quem é do partido), não haveria mais contato possível entre proles e membros do partido. E então?

Assim, a natureza do tipo de pensamento necessário à manutenção do partido não é apresentada. Nem mesmo é apresentado o substrato material para a transformação de Smith no novo homem, no homem que duplipensa. Depois de muita tortura (instrução), ele continua enxergando quatro dedos onde O'Brien lhe diz que existem cinco. Então, uma nova tortura entra em cena. O'Brien diz a Smith que a coisa não vai doer. Um choque lhe é dado (no filme, versão de 1984, tudo se assemelha a um eletrochoque) e Smith, por uns momentos, vê a nova realidade. É só.

Orwell, no entanto, dá uma pista, para que se perceba o que seria o duplipensar: compara-o ao instrumentalismo em ciência natural: "*Quando navegamos no oceano, ou quando predizemos um eclipse, muitas vezes nos convém supor que a Terra gira em torno do Sol e que as estrelas estão a milhões e milhões de quilômetros de distância.* [O'Brien faz essa inversão, contra o que hoje acreditamos ser a verdadeira estrutura do Sistema Solar porque, para o Ingsoc, a Terra **é** o centro do universo] *E daí? Imagina que não podemos produzir um sistema dual em astronomia? As estrelas podem estar longe ou perto, conforme precisarmos. Supõe que os matemáticos não possam resolver isso? Esqueceu-se do duplipensar?*" (parte 3, cap. 3).

O problema, claro, é que os cientistas de verdade não duplipensam: eles sabem (ou, pelo menos, acreditam saber) que aplicam teorias diferentes *à mesma coisa*, com a esperança de obter resultados que lhes interessem. Eles sabem que as teorias são, pelo menos para esses usos, ficções. A cada momento na história do desenvolvimento

científico, os cientistas sabem que o universo tem tal e tal estrutura, o que não lhes impede de, para fins práticos, considerar a estrutura como outra. Quando, para calcular a resistência de um material, um engenheiro usa física newtoniana, ele sabe claramente que o universo não é assim. Usa-a apenas porque, dado seu caso, seu objetivo de momento, não é necessário levar em consideração as complicações que seriam introduzidas no problema se levássemos em conta que, no universo, vale a relatividade e não a velha física de Newton.

Ainda com relação à ciência, o livro apresenta uma visão bastante ambígua, talvez quase inconsistente, da atividade científica. Primeiro, Goldstein —cujo livro é apresentado simpaticamente para nossa apreciação— diz que a ciência é uma dádiva para o homem, que seus frutos levariam à liberdade e que, portanto, é preciso refreá-la. Mas, como é possível refrear o pensamento especulativo, restringindo-o a somente a área militar? Parece pouco provável. Por outro lado, quando Smith se refere à ciência, o faz com um certo desdém (que Orwell também quer que o leitor compartilhe): o ideal do partido é um mundo de aço e concreto, de monstruosas máquinas e armas aterrorizantes; ou que o ideal do partido é eliminar as inúteis gradações de sentido. Ora, pode realmente a ciência ser transformada de dádiva em instrumento de opressão? Para funcionar bem como instrumento de opressão, ela deve ter certa liberdade (para poder criar novos e melhores instrumentos de opressão, que enfrentem novas situações que a história vá propondo), que a fará voltar a dar frutos dadivosos para o homem. Para evitar que isso floresça, é preciso cercear a liberdade de pesquisa. Mas, nesse caso, como mostram exemplos históricos (talvez o caso Lysenko caiba aqui) a atividade rapidamente estagna, e deixa de ser eficaz mesmo como instrumento de opressão, caindo na burocracia.

Na verdade, a única ciência a que esse Estado realmente se dedica é a lingüística. Não sabemos exatamente o que Orwell quer dizer com essa ciência aplicada à área militar, mas sabemos que as guerras travadas entre as potências se dão sempre em regiões pequenas e remotas e com armas convencionais. Nenhuma parafernália científica

avançada nos é apresentada durante o livro, salvo um eficiente sistema de comunicação interativo constituído pela rede de teletelas. Assim, toda a ciência permitida pelo Grande Irmão é essa lingüística com um só objetivo: construir a novilíngua. Parece pouco provável que se tenha sucesso em cercear toda a liberdade de pensamento em todas as áreas de pesquisa salvo em uma. Mesmo deixando esse ponto de lado, examinemos se pode haver sucesso nesse empreendimento singular.

Quanto à Novilíngua (newspeak), Burgess, em “1985”, diz que Orwell tirou a ideia de que o Estado poderia querer impor uma língua nova, a partir de um fato real. Na década de 1930, a Inglaterra comprou os direitos de um inglês básico, composto pelos lingüistas Ogden e Richards (os mesmos autores de “O significado de significado”), que se apoiava num vocabulário de 850 palavras. Muito se tem escrito sobre a novilíngua, desde como ela seria, o que Orwell teria exatamente em tela quando forjou o termo, até a questão mais profunda de se o cerceamento lingüístico implica necessariamente em um cerceamento de significado. Ou, noutras palavras, de se a supressão de uma palavra pode levar, com o tempo, à supressão de seu significado. Todos os lingüistas de “1984” trabalham com essa hipótese. Com as progressivas reformas da língua, pouco a pouco serão suprimidas palavras que expressam crimideias e, assim, as próprias crimideias se tornarão impossíveis. Huxley raciocina mais ou menos da mesma forma quando faz com que um de seus personagens se queixe de que tem algo a dizer, mas não se sente capaz de fazê-lo porque as palavras adequadas não existem.

Essa é, no entanto, uma visão um tanto ingênua das possibilidades dessa “lingüística aplicada”. Orwell deixa de lado um fator importante de toda língua viva: o fenômeno da polissemia. Não existe relação de um para um entre palavras e significados e nem sequer as relações entre esses dois conjuntos são constantes. Um significado pode ser expresso por várias palavras, uma palavra pode ter vários significados e, o que seria o maior impedimento para a novilíngua: supondo que um significado disponha de apenas

uma palavra para ser expresso, a eliminação dessa palavra faria com que o significado se incorporasse como acepção secundária de outra palavra.

Essa questão de língua e utopia é discutida mais amplamente numa pseudo-utopia contemporânea: “Os despossuídos”, de Ursula Le Guin, de 1974. Nela, uma revolução no planeta Urras dá direito aos dissidentes a colonizarem a lua do tal planeta: Anarres. Uma vez que essa sociedade (supostamente anarquista, embora a autora não a caracterize consistentemente como tal) é nova e projetada, sua língua também é nova. Em Urras, fala-se Iótico. Em Anarres, fala-se Právico. Quase dois séculos depois de instalada a nova sociedade, o fato é que palavras inexistentes no Právico —não existem termos para “dinheiro”, já que não há trocas por um valor fixado arbitrariamente, só trocas por valor de uso, “bastardo”, já que não existe casamento, herança nem propriedade— reaparecem sob novas formas. Uma vez que os habitantes de Anarres consideram os de Urras indivíduos todos sequiosos de lucro acima de qualquer coisa, “lucradoresbásicos como” vira sinônimo de “habitante de Urras” e, por extensão, um xingamento como em inglês o é “bastardo”. E assim por diante.

A tese implicada nessa ficção é que existem certos fatores básicos—como “troca”, “meu”, “seu”— que são inerentes ao homem e não podem ser suprimidos apenas porque se suprimem as palavras que momentaneamente os designam. Para Shippey (1987), *“'Os despossuídos' fornece uma resposta ficcional à tese de '1984' de que a 'crimideia' seria 'literalmente impossível' sem as palavras certas para expressá-la”* (p. 190). De qualquer forma, essa parece ser também a ideia de Orwell que, na verdade, não acredita na tática que descreve em “1984”. Em seu “Apêndice” a “1984”, chamado “*Os princípios da novilíngua*”, afirma que “*a adoção final da novilíngua teve de ser adiada para uma data tão tardia quanto 2050*”. Ou seja, não lhe parece provável que um projeto assim possa realmente dar certo.

Dessa forma, do ponto de vista da plausibilidade de “1984”, a novela falha em pelo menos dois pontos: não nos é fornecido um exemplo razoável de o que seja o

duplipensar, base de sustentação do sistema do Grande Irmão e, mais, o próprio Orwell não acredita na novilíngua como um projeto praticamente viável.

***

Do ponto de vista de hoje, "1984" aparece como ultradatado. Se há uma coisa que ameaça o mundo atual é a banalização, a abundância de informação (que deixa mesmo fora de foco a questão da manipulação: basta multiplicar as fontes, que o desencontro advindo dessa "liberdade" já servirá para entupir o sistema), a liberação de qualquer baixo instinto. O controle muito mais eficaz se dá por meio dessa banalização. Em lugar de suprimir o orgasmo, por que não torná-lo banal? Essa é a maior crítica que Huxley —em "Admirável mundo novo revisitado"— faz a Orwell: é mais fácil controlar a sociedade dando prêmios por acertos que punindo os indivíduos devido a cada um de seus erros. O Ingsoc promovia os instintos inferiores, por exemplo, quando instigava os jovens a se tornar espiões do Estado. Mas, ao lado dessa exacerbação do instinto de sobrevivência, o Estado queria destruir a libido. Por quê? Em Zamyatin, aliás, a sexualidade é totalmente liberada, desde que desligada de amor, família ou reprodução, o mesmo ocorrendo em Huxley. Só Orwell pensa do contrário. A propósito, é justamente essa libido reprimida que leva Smith à derrocada. Sua primeira experiência expressa no diário é de sexo com uma prostituta, no bairro dos proles. Depois, é a ligação com Julia que consuma sua crimideia. Talvez, sem repressão, a revolta nunca tivesse ocorrido a Smith.

Por outro lado, Orwell achava que a sociedade de Huxley (e a de Zamyatin) tenderia à estagnação, ao tipo de estagnação que James Gunn exploraria em "Os vendedores da felicidade", de 1961. As restrições seriam, assim, necessárias para manter um tônus que garantisse a vontade de sobreviver.

Em 1949, mais que nunca, o futuro mostrava que o totalitarismo cru de um Grande Irmão era, primeiro, mais eficaz para manter uma sociedade em funcionamento (contra a lassidão das distopias de Huxley e Zamyatin) e, segundo, mais plausível. O totalitarismo fora derrotado na Segunda Guerra, mas mostrara que as democracias

ocidentais eram frágeis e que mesmo os países democráticos (ou quase; lembremo-nos de que o Brasil era um “Aliado”) vencedores poderiam cair sob sistema semelhante ao que haviam combatido. Por outro lado, a versão com retórica de esquerda do mesmo totalitarismo derrotado na Europa permaneceu na URSS. Orwell não via diferença entre o totalitarismo de esquerda ou de direita e, a acreditarmos em Burgess (“1985”), Orwell supunha que nem sequer era necessário um regime explicitamente totalitário para que traços de “1984” ficassem visíveis. Burgess acredita em que “1984” é uma alegoria direta e simples da Inglaterra pós-Guerra. Londres estava devastada, como a Londres em que vive Winston, o que não impedia os ingleses de manter as aparências como o fazem os ingleses de “1984” com suas “mansão Vitória”, “gim Vitória” etc. O cheiro onipresente de repolho que Winston nota logo no início de “1984” era o cheiro de Londres em 1946, quando esse era o alimento mais barato disponível para os menos favorecidos. Mas, mais importante que isso, Burgess equaciona o implausível duplipensar —de que Orwell é tão pouco capaz de dar exemplos cogentes— à súbita mudança de *status* da URSS após o fim do conflito mundial: de aliada a inimiga do mundo livre em apenas uns poucos meses. Orwell, presenciando essa mudança de interpretação —essa mudança da realidade objetiva—, teria sentido o perigo do duplipensar independentemente de este estar ou não associado a um regime explicitamente totalitário.

Enfim, a URSS, totalitária e stalinista permaneceu de pé e, em 1949 (o ano da publicação de “1984”), seria a vez da China seguir o mesmo caminho. Esses dois países, sozinhos, totalizavam quase a metade da humanidade. Havia partidos comunistas ou socialistas legais em todo o Ocidente. E mesmo regimes anticomunistas —como o inglês — usavam a mesma técnica de duplipensar que Orwell atribui aos stalinistas. Logo, era razoável supor que o totalitarismo estava fadado a voltar à Europa ocidental. E o Ingsoc, como lembra o autor (na verdade, Goldstein, em seu livro), teve sua origem num aviltamento do socialismo, ou seja, o Ingsoc é o stalinismo. Ao lado disso, a ameaça da guerra nuclear ficou no ar depois das duas bombas lançadas sobre o Japão e Orwell sabia

que, depois de um ataque nuclear, e depois da devastação que se seguiria (no livro, lemos que houve uma guerra nuclear a partir de 1950, com uma bomba lançada "*por eles*" sobre Colchester), o terreno ficaria fértil para quem estivesse mais organizado na prática de iludir a massa: quem tivesse prática no duplipensar, fossem eles stalinistas ou não.

Hoje, com a guerra nuclear praticamente afastada, ou, pelo menos, com o conhecimento de que, se ela ocorrer, não deverá haver muitos sobreviventes para o Ingsoc tragar, o livro parece mais velho que nunca. Velho, bem entendido, como apresentação de um futuro minimamente plausível. Por outro lado, como sonda, como literatura de experimentação, "1984" prova que a vitória do totalitarismo seria a derrota incondicional do homem. A sociedade apresentada no livro tem o *élan* necessário para sobreviver, mas vegeta. É o mesmo caso da sociedade de Gunn e das de Huxley e de Zamyatin, se, a essas duas últimas, fosse dado tempo. Enfim, o projeto para atender a todas, ou a nenhuma, das necessidades de lazer humanas se encontram.

Menos clara é qual a alternativa de Orwell para se escapar desse futuro. Apelando para o proletariado? Não. Quando Winston vai ao bairro dos proles e fala com um deles, tentando revirar suas reminiscências, tudo o que encontra é caos. Os proles não têm memória e não têm, portanto, como escapar de um sistema que reconstrua a história. Dado o projeto do partido —necessidade de acabar de vez com a família e, depois, com o prazer sexual— parece que Orwell veria na manutenção destes um antídoto contra o futuro sombrio do livro. Mas Julia mantém viva sua libido e, mesmo assim, não faz disso qualquer arma ideológica. Ou seja, um dos personagens centrais do livro (que na verdade, só tem três que se distinguem por ações: Winston, Julia e O'Brien) nega o valor da libido com arma para se manter afastado o perigo do Estado do Grande Irmão. E a manutenção da família? Não há como saber a partir do livro. Sabemos apenas que Winston é freqüentemente assaltado por lembranças confusas e opressivas relacionadas a sua mãe e que, talvez, tenham sido essas lembranças a gênese de sua doença. Seja como for, em 1984, já não existem famílias na Inglaterra. Elas continuam no sentido biológico —

Winston tem vizinhos com filhos etc.—, mas estão definitivamente destruídas pelo partido, que estimula sua *"ala jovem"* a delatar os pais. Desapareceram, assim, as relações de fidelidade e de amor que caracterizam qualquer grupo familiar.

Wells escreveu uma distopia a partir da extrapolação dos abismos sociais que existiam no fim da era vitoriana. Huxley, a partir da febre da produção em série como sinônimo de progresso e de eficiência. Orwell, a partir da experiência de ver a massa conduzida para onde se quisesse, bastando fabricar a ilusão conveniente. Para escapar de seu sistema, Wells acreditava na ciência desenvolvida de forma não-institucionalizada. Huxley acreditava em um pouco sedutor desejo *"pelo pecado"*. E Orwell? Orwell parece fechar portas que ele próprio abre. Da distopia de Orwell, não existe saída. É, nesse sentido, a obra —excluindo-se as antiutopias não-sociais— que mais perfeitamente se fecha sobre si mesma. Mesmo que esse fechamento envolva certas inconsistências, o que fica mais evidente para o leitor é a profunda desesperança do autor de qualquer salvação possível. Wells havia tentado algo assim em "O país dos cegos" no qual narra a experiência de um homem de visão normal que vive entre cegos num altiplano sul-americano. Depois de muito discutirem, seus pares chegam à conclusão de que ele sofreria de um delírio constante e que a única maneira de trazê-lo à razão seria extirpando *"os globos que em todos são atrofiados e, nele, são desenvolvidos"*. Wells, no entanto, permaneceu no plano epistemológico. Caberia a Orwell, certamente leitor de Wells e, assim, conhecedor de "O país dos cegos", levar essa fábula à política.

O Estado de Wells tinha tanta relação com o homem quanto *"um ciclone ou uma colisão planetária"*. O Estado de Orwell também, mas, surpreendentemente, isso não se deve ao autor acreditar nalguma fraqueza essencial do homem. Pelo contrário, de todos os distópicos estudados aqui, Orwell é o que mais acredita no poder transformador do homem. O homem é capaz de modificar tudo, toda a natureza, o universo, toda a realidade objetiva. É capaz de fazer isso tão perfeitamente que corre o risco de se fechar para sempre em um sistema isolado e perfeito: no caso do sistema esperado por O'Brien, de

tensão e êxtase eternos. A antiutopia de Orwell é, assim, a única a tirar essa conclusão surpreendente: a distopia nasce não da fraqueza, mas da incrível força da mente humana. Quem atribui desastres a fraquezas pode manter esperança de mudança. Quem os atribui à potência não tem nada a oferecer. Por isso, o desastre oferecido ao leitor em “1984” é o mais completo e devastador possível, o que talvez explique sua posição privilegiada como antiutopia emblemática do século 20. Ela acaba não sendo irônica, não oferecendo nenhum indício de saída e não oferecendo, em lugar da liberdade perdida (Orwell pensou em chamar o livro de “O último homem na Europa”), um futuro de prazer, mas de dor eterna .

c. as antiutopias sem classes

Quando vimos as antiutopias com classes, falamos que a presença delas em tais extrapolações do futuro deveria ser interpretada como sinal de rigor, de extrapolação firmemente fundamentada na experiência disponível para seus autores. A consistência exige que notemos, nestas antiutopias sem classes que estudaremos agora, certa ausência de rigor. Zamyatin (1922, p. 285) escreveu que Wells produziu “sociofantasias”. E o próprio Zamyatin? Não é fantástico um Estado sem classes, com todos se movendo mecanicamente, preocupados com a construção de um foguete sem destino e assediados por um bando de revolucionários que querem usar essa nave interestelar como um aríete para derrubar um muro? E o que falar de Bradbury, com seu Estado que permite todo tipo de subversão desde que não seja a posse de livros, caso em que o subversivo é queimado vivo por um bombeiro às avessas, este muito culto e versado na história e nas profundas razões sociais das fogueiras noturnas que promove? Nem Zamyatin, nem Bradbury pretenderam escrever antiutopias plenamente realizáveis. O mundo pode vir a ser como o desenhado por Orwell, Wells ou Huxley, jamais como o suposto pelos dois autores que estudaremos a seguir. O que segue é a análise de textos que têm a forma antiutópica, mas que carecem de fundamentação para poderem ser plenamente usados como ferramentas de

extrapolação, uma vez que têm outras preocupações a desenvolver. No caso de Zamyatin, está em jogo o processo de industrialização e o que ele significa como mecanismo de supressão do lado bestial do homem. No caso de Bradbury, está um mal digerido fetichismo envolvendo livros e as pessoas que os leem. Constituem, em todo caso, textos historicamente importantes, reiteradamente citados em qualquer história das antiutopias futurísticas. Vale ainda lembrar que essa despreocupação com a fundamentação da narrativa em tendências visíveis na época em que as obras forma escritas não é, em absoluto, sinal de pobreza literária. Ambos os julgamentos —o livro como ficção pura e simples e o livro como ferramenta de especulação— devem permanecer separados e o que se escrever a respeito de falta de rigor, de consistência etc., nenhum peso exerce sobre as pretensas qualidades literárias das obras estudadas.

c1. "Nós"

Futuro distante, 12 séculos depois dos tempos pré-históricos (hoje). O planeta é constituído por um Estado Único. Cada cidade do Estado é cercada por muralhas intransponíveis, que a separam da selva. Dentro das cidades, todos os prédios são de cristal, existem horas certas para se acordar, deitar, trabalhar, divertir, passear e comer (sendo que, para cada garfada, 15 mastigadas devem ser dadas). O clima é controlado de forma a que os fenômenos que reconhecemos como naturais só ocorram fora dos limites das cidades. O único momento de privacidade, quando o cidadão —o "número"— tem direito de abaixar uma cortina em sua habitação, é na hora do sexo programado. Qualquer pessoa pode ter sexo com qualquer outra desde que faça inscrição antecipada, obtenha anuência do parceiro pretendido e consiga um cupom rosa para dia e hora certos. O sexo está desligado da maternidade. O sistema é democrático: existem eleições para o líder do Estado, com a presença obrigatória de todo cidadão e voto aberto. As vozes discordantes, quando existem, só podem significar incompreensão ou doença e, para isso, existem os guardiães do Estado.

D-503 é o construtor da *Integral*, uma nave que deverá levar a outros planetas a mensagem do Estado Único. Mas ele se apaixona por uma mulher misteriosa, I-330, e desenvolve uma doença incurável: uma alma. Para extirpar a doença, é necessário fazer uma cirurgia, que lhe extrai a imaginação.

Em linhas gerais, a história não é muito mais que isso. Zamyatin coloca alguns matizes no texto: a mulher que se aproxima de D-503 é uma representante do bem (pelo menos como hoje o compreendemos: reforço da individualidade, da liberdade, do direito de amar etc.), mas não age de forma íntegra com ele: sua primeira ambição é aproximar-se de quem controla a *Integral*. Seu objetivo é usar a nave para romper as muralhas que circundam as cidades. Seu amor pode (nunca o sabemos) ser forjado, embora poucos críticos notem isso (entre os que notam está Rabkin, 1983a, p. 4). Por outro lado, a ditadura do Estado Único não é opressora para seus cidadãos. D-503 narra (toda a novela é desenvolvida em primeira pessoa, constituindo-se num longo diário que deverá ser levado no interior da *Integral*, para outros planetas) como é bom pertencer a um grande organismo, como a liberdade individual é danosa, como o Estado dá segurança etc. A certa altura (capítulo 22), o autor mostra que a ideia da superioridade do “nós” sobre o “eu” vem do cristianismo, que a individualidade é uma doença (você só sente seu dedo se ele está ferido, o mesmo acontecendo com a sociedade).

O drama pessoal de D-503 está em que, depois de conhecer I-330, ele passa a oscilar entre o Estado Único e a sensualidade que se encontra por trás da muralha verde. No fim de contas, o iminente descontrole da cidade leva a Estado a exigir uma lobotomia geral de cada cidadão. D-503 faz isso, entrega os sediciosos, e seu drama termina. Assiste, não sem prazer, a tortura e morte de I-330. Mal se lembra dela, mas sabe que o Estado deve estar certo no que faz. Sua morte, mesmo que ele não saiba bem por quê, representa para ele um grande alívio. Está definitivamente perdido seu último laço com a irracionalidade.

Pioneiro do gênero distópico, influenciador de Huxley e Orwell, Zamyatin apresenta uma novela com uma série de inconsistências. Por quê? Se o Estado Único se prepara para tomar outros planetas, por que mantém a região indômita atrás das muralhas? Se o sexo depende da anuência individual, por que a individualidade não se expressa também noutros campos? Se a ditadura é perfeita, por que manter, como um museu, uma casa do século 20 (na verdade, um prédio de apartamentos), com livre acesso para todos os cidadãos interessados? Se toda a ação do livro gira em torno de em que mãos deve cair a *Integral*, caberia perguntar qual o destino dessa nave, que levará "para fora da Terra a mensagem do Estado Único". Mas, para onde? E como I-330 pretende usar uma nave interplanetária como um míssil ou um aríete para derrubar um muro? É claro que só atribuindo à nave e a tudo mais um valor alegórico podem essas questões serem deixadas de lado. Mas alegoria não se encaixa bem em FC, nem nas distopias futurísticas baseadas em FC, que exigem um pouco de fundamentação para os cenários e ações que descrevem.

Analisado como FC, Zamyatin não resistiria. Não que parafernália científica ou verossimilhança científica sejam pré-condições para sucesso no gênero. Mas, como lembra Amis, esses quesitos nunca podem ser deixados de lado. Uma novela futurística, como "Nós", que deixa de lado explicações para as ações descritas, que não mostra a menor preocupação com consistência, não passaria no teste de boa ficção especulativa. Mas será esse o propósito de Zamyatin? Será que ele pretendia escrever distopias como Wells, antes dele, e Huxley e Orwell, depois? A resposta é, quase certamente: não. Zamyatin faz, na verdade, um extensa alegoria sobre os dois lados do homem —o irracional e o racional— e coloca seus personagens num contexto futurístico, condimentado aqui e ali por elementos de FC.

Zamyatin se inscreve na tradição anticientificista que tem em Dostoievski o principal expoente do século 19. Este, em "O subsolo", nos apresenta um "*homem doente*" que rejeita "2+2=4" como sendo este um "*princípio de morte*". Para esse homem doente, as forças sombrias do homem, seu lado irracional, seu desejo incontrolável, animal, de

romper com qualquer expectativa é o que resguarda o homem da maquinização completa. Carlyle dizia que *"os homens estão se tornando mecânicos no cérebro e no coração, bem como em suas mãos"*. O homem doente de "O subsolo" conhece a saída para isso, mesmo que ela não seja lá muito honrosa. Afinal, para escapar da maquinização, vale como preço abdicar da razão, retornar à animalidade, ceder inteiramente aos mais baixos instintos? A alternativa não é lá muito sedutora e, talvez, Dostoievski estivesse criando um falso dilema: a dicotomia sem saída entre maquinismo e humanidade. Esse dilema é o tema principal de Mumford, que monta todo o argumento de seu "Técnica e civilização" em torno da necessidade de uma assimilação inteligente da técnica, e de Wells que, em "Uma utopia moderna", afirma que *"não há nada de intrínseco às máquinas que as obriguem a ser feias"*. Se, no entanto, tomarmos a sério o dilema tal como posto por Zamyatin (e Dostoievski), então resta mesmo apenas a alternativa da animalidade contra o maquinismo.

Mas Zamyatin estende esse falso dilema dostoievskiano mais além, quando identifica o grande inimigo com Frederick W. Taylor. Com ironia (ironia do autor, D-503 nos fala a sério), D-503 afirma: *"Sim, sem dúvida esse Taylor foi o maior gênio entre os antigos. É verdade que ele não chegou ao conceito final de estender seu método até que ele englobasse toda a vida, todo momento, noite e dia; ele não foi capaz de integrar seu sistema da primeira até a vigésima-quarta hora... Mas, ainda assim, como puderam os antigos escrever bibliotecas completas sobre um Kant ou outro e apenas notar Taylor, esse profeta que enxergou séculos à frente"* (cap. 7). Na época em que escreveu "Nós", o taylorismo estava em moda, principalmente na recém-fundada URSS. Lênin afirmava: *"Devemos organizar na Rússia o estudo e a pesquisa do sistema taylorista e sistematicamente testá-lo e adaptá-lo para nossos propósitos"* (citado em Beauchamp, 1983, p. 60). A resposta de Zamyatin a essa crença no sistema de Taylor é "Nós".

Mas o interessante é que a imagem criada por Zamyatin desse futuro Estado Único, no qual o taylorismo vale não apenas na fábrica, mas em toda a sociedade, apenas

reedita utópicos mais antigos, muito anteriores aos "Princípios do gerenciamento científico", publicados por Taylor em 1911. Comparemos duas passagens. *"Vejo outros como eu mesmo, movimentos como o meu, duplicados milhares de vezes. Vejo a mim mesmo como parte de um corpo enorme, vigoroso e unido e que precisão maravilhosa. Nem um só gesto supérfluo..."* ("Nós", cap. 7). Agora, a seguinte. *"Já percebeu também o movimento regular de nossa população? Às cinco horas, todos se levantam; às seis, todos nossos carros populares e todas nossas ruas estão cheias de homens que se dirigem às suas oficinas; às nove, são as mulheres, de um lado, e as crianças, de outro; das nove à uma, a população está nas oficinas ou nas escolas; à uma e meia, toda a massa de trabalhadores deixa as oficinas para se reunir às suas famílias e a seus vizinhos, nos restaurantes populares; de duas às três, todos almoçam; de três às nove, toda a população enche os jardins, os terraços, as ruas, os passeios as assembleias populares, os largos os teatros e todos os outros lugares públicos; às dez, todos estão deitados e, à noite, das dez às cinco horas, todas as ruas estão desertas"*. Taylorismo? Não. A segunda passagem é do capítulo 12 de "Viagem a Icária", de Etienne Cabet, publicada em 1842.

Assim, temos em Wells a extrapolação da economia inglesa do fim do século 19, em "Admirável mundo novo", a extrapolação do fordismo e, em "Nós", do taylorismo. Como ficção de especulação, Zamyatin teve duração curta. Já em fins da década de 1920 (Buchanan, 1992, p. 118) os estudos de tempo e de movimento de Taylor mostravam falhas evidentes que indicavam que a eficiência era melhor atingida quando havia maior engajamento do trabalhador. Mesmo que valha a ideia de Taylor de que *"a ciência envolvida em qualquer tarefa, por menor que seja, é tanta que o trabalhador mais apto a desempenhá-la, ainda assim, seria incapaz de entendê-la"* (Taylor, capítulo 2, p. 41), ainda assim é mais interessante em termos de eficiência tentar estabelecer laços entre trabalhador e objeto de seu trabalho. Não por algum sentimento de que é necessário combater a alienação; simplesmente porque isso vai dar mais lucro.

Dessa forma, “Nós”, como acontece com “Fahrenheit 451”, que veremos a seguir, cria uma distopia de extrapolação de uma tendência que ele considerava dominante em sua época, mas falha em criar em torno dessa tendência extrapolada um mundo verossímil. Orwell afirmava que, contrariamente aos críticos da época, que viam em “Nós” uma crítica à URSS —aliás, o livro só foi publicado na URSS na década de 1980— *“'Nós' é, com efeito, um estudo da máquina, do gênio que o homem impensadamente colocou para fora de sua garrafa e nela não o pode recolocar novamente. O que Zamyatin objetiva não é nenhum país em particular, mas os objetivos implícitos na civilização industrial”* (Orwell, 1946a, p. 99). No mesmo ensaio, vê em “Nós” algo superior a “Admirável mundo novo”, uma vez que Zamyatin teria mostrado maior sensibilidade em perceber o lado irracional do totalitarismo. Assim como acontece com o regime do Grande Irmão, em “1984”, o regime do Benfeitor, em “Nós”, vive executando pessoas publicamente, vive colocando seus filhos em êxtase irracional, em festivais de adoração pública à figura do líder. O totalitarismo de Huxley é mais limpo e Orwell não acredita na possibilidade de regimes assim. O totalitarismo necessariamente —segundo o autor de “1984”— faria apelo aos mais baixos instintos humanos. A superfície seria racional, aparentemente, com todos os números se portando mecanicamente etc. Mas a sustentação disso se daria pelos baixos instintos, pela liberação do ódio e do amor da maneira mais crua possível.

No entanto, é estranho que Orwell, que fazia a Huxley a crítica de que um mundo tão desenvolvido poderia dispensar o trabalho braçal de épsilons e deltas (os semi-retardados de “Admirável mundo novo”), não tenha estendido isso a Zamyatin. Afinal, D-503 se lembra dos tempos de escola, quando era instruído por uma *“máquina de ensinar”*. Se tais máquinas existiam, por que haveria engenheiros? Por que os guardiães do Estado teriam de ser humanos? Por que a vigilância deveria acontecer pela agência de prédios de cristal? Certamente, porque tudo isso tem valor alegórico. Beauchamp (1983, p. 63) lembra de que os prédios de cristal são reminiscência do utópico russo Chernyshevsky, que falava do futuro em termos de “palácios de cristal” e era criticado por Dostoievski.

Assim como acontece com Bradbury, Zamyatin, ao deixar de lado a preocupação de fundamentar suas visões, de lhes dar um mínimo de consistência e plausibilidade, preferindo apelar mais à emoção do leitor que a seu senso crítico, escreveu mais uma fantasia que uma antiutopia especulativa. Dessa forma, "Nós" tem valor principalmente como um retrato do pavor difuso do maquinismo, do culto da eficiência e do conformismo das massas diante do aviltamento da liberdade. No entanto, ao manter esse pavor apenas difuso —sem lhe dar contornos plausíveis, especialmente de como se teria chegado a esse sistema e qual o propósito de permanecer nele— Zamyatin falhou com respeito ao projeto wellsiano de fazer sociologia como literatura. No texto de Zamyatin, somos capazes apenas de perceber o medo do maquinismo, o que dá ao livro um ar de pesadelo e funciona como história admonitória quanto aos excesso da ideia de eficiência, sem dar, no entanto, a esse futuro imaginado, qualquer contorno nítido.

Elizabeth Malsen (1987) chama a atenção justamente para essa falta de contornos nítidos, afirmando que isso seria menos uma opção estética de Zamyatin e mais uma imposição de escrever "*obliquamente*", para que seu livro tivesse chances mínimas de ser publicado na Rússia. Assim, não seria possível compará-lo com "Admirável mundo novo", como o faz Orwell (1946). Essa tese da necessidade de uma escrita oblíqua reforçaria a ideia de que Zamyatin jamais pretendeu algo muito além de criticar o que vigia na Rússia de Lênin. Seja crítica oblíqua à Rússia, seja crítica direta à maquinização, qualquer lado redunda em que Zamyatin escreveu menos literatura futurística e mais novela alegórica, o que pode ampliar sua capacidade como ferramenta de diagnóstico e exposição do presente, mas certamente a diminui como sonda de antecipação.

c2. "Fahrenheit 451"

Colocado freqüentemente na lista das grandes distopias, "Fahrenheit 451" sofre dos problemas recorrentes em todas as obras de Bradbury: seu romantismo piegas, seu delineamento claro de personagens entre bons e maus, sem matizes intermediários,

personagens que estão mais para emblemas que para representações de sujeitos vivos, sua narração pontuada por longos discursos morais. O resultado disso tudo só pode ser avesso ao que se espera de uma distopia típica, como "*Revolução no futuro*" ou "*1984*": falta de esperança, dentro de uma exposição rigorosa de uma sociedade futura baseada no mesmo homem inviável de sempre. Parte da grandeza dessas duas últimas distopias vem da observação aguda de que o homem, assim como não salvou o mundo no passado, não deverá salvá-lo no futuro. A evolução técnica apenas torna essa realidade essencial mais aparente. Bradbury, com seu otimismo em relação à viabilidade do homem, dá-se mal, portanto, no gênero, ou melhor, no subgênero da FC, especializado justamente na dissecação minuciosa do ser humano e de sua capacidade de criar mecanismos de dominação.

Num futuro indeterminado ("*Começamos e vencemos duas guerras atômicas, desde 1990*", diz o protagonista), os bombeiros já não desempenham a função de extinguir incêndios, mas de provocá-los. São a polícia política do momento: recebem denúncias de que num determinado lugar existem livros, vão lá e os queimam, junto com a casa do infrator, e mesmo com o infrator, caso este se recuse a deixar o local. Os incêndios são sempre noturnos, para aumentar o efeito teatral da coisa toda. Guy Montag é um bombeiro infeliz com o meio em que vive. Sente, de forma difusa, a alienação das pessoas, tem dúvidas quanto à razão de ser de sua profissão, está só e tem um leve sentimento de perseguição. Encontra uma moça desajustada, Clarisse McClellan, cuja característica é o romantismo, a despreocupação, o desejo de viver, e começa a dar corpo e clareza às suas dúvidas. Além de tudo, apaixona-se por ela. Em casa, vê a mulher que ama se perdendo no prazer estéril oferecido pelo sistema de diversões públicas: você instala televisões do tamanho de paredes, compra um aparelho que adapta os diálogos de forma a que seu nome seja incluído no final de cada frase, reveste uma sala com telas e, assim, fica no meio de uma "família", vivendo seus vagos enredos. À noite, drogas para dormir; de dia, família. Isso é tudo o que resta de sua uma vez amada Mildred.

Essa vida, mais o impressionante incêndio de uma casa, no qual a dona dos livros preferiu queimar junto com eles, levam Montag a começar a roubar livros para ler. Mas ele não sabe o que fazer com eles, não sabe por onde começar. Procura a família de Clarisse, mas eles desapareceram. Mildred diz que eles devem ter morrido. Procura então um velho professor, Faber, que é movido de sua oposição letárgica (está fora de ação desde que, há 40 anos, o último curso de humanidades fora fechado) e passa a orientar Montag. O chefe dos bombeiros, um incompreensível intelectual, muito culto, entre os censores estúpidos, percebe que Montag anda lendo. Faz um discurso imenso sobre o pouco valor dos livros, sobre como a humanidade os abandonou e sobre como eles, os bombeiros, apenas fazem aparar as arestas de um trabalho que a humanidade já fizera sozinha etc. Dá a Montag um prazo para a devolução dos livros que sabe estão com ele. Este se desespera. Num arroubo de desespero, assusta a mulher e suas amigas, desligando a família e lendo, tentando conversar (um hábito perdido entre os seres humanos de então). Quando vai para o trabalho, os bombeiros recebem um chamado. Saem e chegam à casa de Montag. Este se assusta, mata o chefe dos bombeiros, destrói um cão mecânico que estava programado para matá-lo e foge pela cidade, pretendendo fazer terrorismo (colocar livros nas casas de bombeiros e, depois, denunciá-los). Continua a fugir, sai da cidade, troca de roupas para despistar o cão, desce um longo rio, segue por estradas de ferro abandonadas e encontra um grupo de intelectuais fugitivos cujo propósito é esperar o momento certo para salvar a civilização e cujo implausível método é decorar livros. Quando a guerra estoura (os EUA —uma democracia, já que uma das amigas de Mildred afirmou que votara na última eleição, baseada na aparência do candidato— estão numa guerra indefinida, com vizinhos que, Montag supõe, sejam mais pobres), Montag vê sua cidade destruída ao longe e segue com seus novos amigos, que acreditam que o homem, algum dia, vai precisar deles. Fim.

O filme torna mais patente o ridículo desse final. Clarisse (que, no filme, não morreu e é interpretada pela mesma atriz que faz Mildred) apresenta a Montag dois

homens que decoraram “Orgulho e Preconceito”: “*Lá vão Orgulho e Preconceito*”. Truffaut deu aos homens-livro o caráter ridículo de zumbis inertes, coisa que escapou a Bradbury, que os apresenta com total simpatia. Enfim, Truffaut é mais distópico: a alternativa para a sociedade viciada está num bando de idiotas. Para Bradbury, a alternativa está no trabalho dedicado de uma série de homens incomuns, profundamente sabedores da situação mundial e de sua importância para moldar um futuro melhor, quando não haverá mais guerras etc.

***

“Fahrenheit 451” aparece aqui principalmente por ser um livro ubíquo em toda lista de distopias que se consulte. Além disso, é, ao lado de “1984”, a única distopia filmada. Mas cabe perguntar, primeiro, se se trata de uma distopia, segundo a definição dada mais acima para esse subgênero da FC. A sociedade retratada mal e mal tem história. História depende de memória, que depende que quem a guarde e redigira sempre, produzindo o relato histórico de cada época. Mas ficamos sabendo, com Faber, que o último curso de humanidades foi fechado *“há 40 anos”*. Aparentemente, trata-se de uma sociedade que absolutamente não se ocupa de trivialidades como história e se concentra nas áreas do conhecimento mais estreitamente ligadas à produção, que Vonnegut define vagamente como *“engenharia”*. Essa sociedade sem história é aparentemente muito estável, estabilidade essa baseada no uso de um meio de comunicação de massa, a TV, ao lado do mais primitivo meio de vigilância: a delação (os bombeiros funcionam exclusivamente na base da delação). Dessa forma, em termos de controle, Bradbury representaria —se o tomássemos a sério— um recuo frente ao panopticon orweliano ou a divisão em castas por indução genética, de Huxley. Apesar de antiquado, esse sistema de vigilância é, tudo nos leva a crer, muito eficiente. Assim, temos uma sociedade estável, que vive em um presente difuso, sem história, com domínio quase completo sobre seus membros. Uma distopia.

Por outro lado, o único crime nessa distopia é ter livros (único motor para delação, única função dos bombeiros). Clarisse ou Faber são evidentemente subversivos. Mas estão a solta, bem nutridos e saudáveis, sobrevivendo dentro das regras do Estado. Claro que, mesmo sem terem livros, têm poder de falar e, assim, de trazer outros para sua visão de mundo. É exatamente o que Clarisse começa e Faber termina de fazer com Montag. Além disso, vemos que, para escapar dos ditames desse Estado, basta fugir para o mato, nada mais. Esses elementos fazem suspeitar de que ou esse Estado é dirigido por um bando de lunáticos, inconscientes da fragilidade de seus meios de vigilância, ou que o escritor que o descreve não tem lá grandes preocupações com ser um mínimo razoável. Para finalizar, quando está a salvo no mato, Montag vê a guerra estourar e sua cidade ser bombardeada. Ou seja, trata-se, no fim de contas, de um Estado fraco, perigosamente administrado —porque muito relaxado com seus subversivos— e que é finalmente destruído. Tudo contra o que se pode considerar uma distopia.

E por que então o sucesso? Por que mesmo um autor cuidadoso como Amis lista “Fahrenheit 451” como antiutopia, considerando-o um *“inferno conformista”*? A resposta aqui não é muito diferente daquela que poderíamos dar para o sucesso de “Nós”: sentimentalismo, queda para a grandiloqüência, uma torrente de clichês, um saber jogar (ainda que sem muita consistência) com medos difusos nos leitores (perda da individualidade, substituição pela máquina, perda da privacidade) e um enraizamento profundo com um dado momento histórico.

Ainda que o taylorismo tenha começado a mostrar deficiências já no fim dos anos 1920 (Buchanan, 1992, p. 118), ele era a moda quando Zamyatin escreveu “Nós”. Taylor era amigo pessoal de Henry Ford, seu sistema era aplicado aliado ao sistema de linhas de montagem nos EUA e mesmo um revolucionário de esquerda pretendia transportar esse sistema para a Rússia. Zamyatin usou todos os elementos sentimentais de que dispunha para criar uma narrativa envolvente e a ancorou nessa moda corrente que divulgava a

inescapabilidade e a expansão sem limites do sistema de gerenciamento científico de Taylor.

Bradbury escreveu “Fahrenheit 451” no início da década de 1950, quando várias das características do livro tinham referência histórica direta. Na mesma época, Vonnegut escreveu “Revolução no futuro”, quando, segundo suas próprias palavras *“os engenheiros eram adorados”*. Também em Vonnegut está o fechamento de cursos de humanidades em prol de um esforço mais concentrado em tudo o que se relacione à engenharia. Assim, Bradbury coloca o último curso de humanidades, segundo as palavras de Faber, em meados dos anos 1950: um medo bem palpável para os intelectuais (não que Bradbury aí esteja incluído) norte-americanos.

Outras referências históricas claras são o macartismo, sistema que funcionava basicamente pelo mecanismo de delação, a censura a livros —que não chegou a fazer fogueiras públicas, mas impedia ou dificultava muito a publicação de tudo o que contrariasse o “espírito americano”— a ascensão da TV como meio preferencial de comunicação de massa, com reflexos sobre o nível de leitura da classe média, a Guerra Fria, que mantinha um clima constante de guerra iminente nos EUA (no livro, os EUA estão sempre em guerra) e a crescente violência entre os adolescentes (Clarisse comenta com Montag que “*[tem] medo dos jovens de minha idade. Eles se matam entre si... Seis de meus amigos foram alvejados só no último ano e dez morreram em acidentes de carro”*, parte 1, o que deve ter feito todo mundo se lembrar de James Dean, que morreria mesmo pouco depois).

Juntemos a esses fatores que ancoram o livro em sua época uma grandiloqüência pseudo-intelectual representada primeiro pelo inverossímil bombeiro erudito, o capitão Beatty, e, para finalizar, o clichê mais que batido de que cultura tem algo de muito íntimo com livros. Ao fetichismo da nova mídia —a TV que cativa Mildred, a mulher de Montag —, Bradbury não consegue nada mais que contrapor o fetiche do livro.

Mesmo deixando de lado as inconsistências óbvias —a mais gritante, o sistema de vigilância desse Estado futuro—, quais as raízes e qual a alternativa da distopia apresentada por Bradbury? A raiz, o capitão Beatty a explica a Montag: os bombeiros apenas polem as arestas de um trabalho iniciado pela própria sociedade: *"Mas o público, sabendo o que queria, deixou apenas que as histórias em quadrinhos continuassem... Não houve, de início, nenhum dicto, nenhuma declaração, nenhuma censura"* (parte 1). Ou seja, apesar de enxergar o macartismo, o avanço dos *mass media*, a Guerra Fria e o desgaste ideológico promovido por um governo conservador, os gastos crescentes com militares fomentados, claro, por empresas privadas interessadas em vender para o governo, Bradbury culpa os norte-americanos médios pelo estabelecimento da distopia que cabe a Montag e seus companheiros manter. Por quê? A resposta razoável, e consistente com tantas outras obras do autor, parece ser o mais puro conservadorismo, aliado a uma incapacidade essencial de apreensão do momento político. Assim como a salvação, para o conservador, está sempre no "espírito americano" —lembremo-nos do campeão dessa ideologia na FC, Robert Heinlein— o desastre está sempre, igualmente, com os americanos, que cochilaram e deixaram à solta supostas forças do mal.

Quanto ao que Bradbury enxerga como saída para seu Estado, ficamos na mesma: é preciso que haja heróis desprendidos, que mantenham viva a chama da cultura e que estejam de prontidão para quando o povo precisar deles. Os heróis de Bradbury não militam, nem sequer se organizam: são uma resistência absolutamente individual —como cabe ao saudável "espírito americano". Para completar o paroxismo fetichista com relação a livros, os heróis, esses depositários da cultura que vivem no mato, não pensam. Limitam-se a decorar livros. Primeiro, isso parece inconsistente: se os bombeiros ficam apenas na cidade —quando Montag escapa de lá, mesmo tendo cometido pelo menos um assassinato, ninguém mais o persegue— por que não manter livros nos refúgios intelectuais e se poupar do trabalho de decorá-los? Segundo, pode alguém que passa a vida a decorar um livro ter algo a dizer além do conteúdo desse livro? Não, e Bradbury

assinala que a função desses “intelectuais” é recitar os livros de volta quando o tempo for chegado. Quem vai reconstruir o mundo, se isso um dia for possível e desejável, serão, surpreendentemente, os livros e não os homens. Talvez seja por isso que Truffaut (citado em, Zipes, 1983, p. 193) afirmava que seu filme era sobre livros, que deveriam estar sempre em ponto destacado da cena, com qualquer ator humano subordinado a eles.

Todos esses fatores fazem de “Fahrenheit 451” um verdadeiro *roman à la clef*. Montag é o agente da lei, que trabalha para um Estado conservador e anti-intelectual (o livro foi escrito durante o governo Eisenhower) que vai pouco a pouco esclarecendo o que está por trás do sistema que ajuda a manter. O esclarecimento é proporcionado por alguém convenientemente chamado Clarisse e o homem que pole esse esclarecimento, o homem que realmente pode fazer acontecer um Estado justo novamente chama-se, também convenientemente, Faber. E parece que essa é mesmo a intenção de Bradbury quando —conscientemente, supomos— monta uma alegoria de um Estado que permite tudo menos a posse de livros, que cria um corpo especial de agentes da lei apenas para destruí-los etc. Trata-se, no fim de contas, de uma equivocada alegoria conservadora, bem-sucedida devido a seu *“sentimentalismo de dois cents”* (expressão de Amis) e por fazer um apelo fácil ao leitor médio, que não precisa se extenuar para encontrar as preciosas chaves da novela.

d. as antiutopias não-sociais

Uma série de autores —começando a publicar seriamente a partir do fim do anos 1950— mostra o futuro sem nada o que se possa identificar como sociedade. Esta, seja qual for a acepção particular que emprestemos à palavra, deve, no mínimo, ser composta de seres humanos que travem entre si relações quaisquer (relações de troca econômica, relações afetivas etc.). A simples reunião de seres humanos sem qualquer contato não constitui nada que se possa chamar “sociedade”. E, no entanto, é possível pensar em distopias baseadas justamente nesse tipo de convivência. São visões negras do futuro: o

homem, criador de máquinas que lhe aliviam o trabalho, acaba por criar máquinas que lhe aliviam o trabalho de viver. A questão do “cultural lag” é resolvida por definição. Para todos os distópicos anteriores, valia a ideia de que progresso político e progresso técnico estavam separados por um abismo crescente. Gunn e Drode fecham esse abismo por decreto. A técnica é capaz de criar para todos —criando para cada um em separado— um universo próprio. Logo, os problemas técnicos se confundiriam com esse universo e desapareceriam. O homem fecha o abismo entre organização política e desenvolvimento técnico porque seu universo —praticamente sem ele o sentir— resolveu todos os problemas técnicos. Gunn desenvolve uma visão não totalmente antipática a esse futuro. Drode encontra aí novos problemas.

A origem dessa vertente de ficção pode ser localizada em “A máquina pára”, de E. M. Forster, conto de 1909, de que já falamos antes. Forster via o futuro do homem como a rendição total a máquinas, o conjunto delas denominado quase religiosamente *“A Máquina”*. Mas essa Máquina já não é compreendida, por esses homens do futuro, como um artefato humano, da mesma forma que nós, de hoje —Forster parece querer implicar— seríamos incapazes de ver Deus como construção humana. Cada habitante dessa colmeia que é a Terra do futuro tem em sua casa, em lugar de uma Bíblia, um “Livro da Máquina”, o qual falha, evidentemente, quando a tal máquina começa a mostrar desgaste. Será que Deus teria se esquecido do homem? Esse é o tom da pergunta que, atônitos, os habitantes das colmeias fazem quando veem a máquina começar a parar. E ela pára. E a humanidade, viciada e perdida no lazer degradante, perece. Menos, é claro, o punhado de subversivos que já tiveram contato com a natureza, com o Sol (pois as colmeias futuras são todas subterrâneas).

Mas Forster ainda mantinha os seres humanos em contato. Sua visão do homem era, como Orwell poderia ter dito, racional demais. Crítico de Wells —*”[o conto] é um protesto contra um dos primeiros paraísos de H. G. Wells”* (citado em Gunn, ed., 1988, p. 178)— Forster era profundamente wellsiano quando se tratava de confiar no bom senso

do homem. Deixados a si próprios para decidirem o que quisessem fazer da vida, livres de todo trabalho braçal, os homens se entregariam a uma rotina de prazer intelectual sem limites. O mundo desenhado por Forster é composto de um bando de intelectuais estéreis que passam a vida de seminário em seminário, trocando entre si teorias completamente afastadas do padrão supostamente representado pela natureza. Vivem em casulos individuais, mas comunicam-se ativamente para trocar suas impressões sobre o universo. Bem entendido, o universo que *"A Máquina"* permite discernir.

Na utopias não-sociais, estamos já nos anos pós-Orwell e pós-Vonnegut, nos anos em que o homem é visto como alguma coisa que, livre do trabalho braçal, não terá nada melhor que fazer. Ou se entregará ao tédio e à fúria errática e esporádica contra um mal compreendido sistema (Vonnegut) ou à liderança cega de um líder distante e tirânico (Orwell). Gunn e Drode trancam seus homens do futuro em casulos, como o fez Forster, mas, além disso, isolam-nos totalmente. Esses homens vivem imersos em seus sonhos, em seus universos totalmente individuais. Gunn descreve a gênese e o resultado do sistema. Drode toma a tarefa mais difícil, a de responder o que está nos sonhos desses homens inertes. Sua conclusão é desoladora.

d1. "Os vendedores da felicidade"

A novela está composta de três contos publicados separadamente e depois reunidos num livro. No primeiro, a empresa Hedonics Inc. começa a se instalar numa cidade industrial dos EUA. O contrato de "amostra" que a empresa firma com seus clientes resolve pequenos problemas destes. Depois, caso o cliente esteja satisfeito e queira fazer o contrato completo, a condição é entregar tudo à Hedonics Inc. Um industrial acaba perdendo a mulher para a companhia (ela resolve fazer o contrato completo e se divorciar dele para ser feliz) e tenta provar que tudo é um embuste armado para roubar pessoas que procuram solução fácil para seus problemas. Mas não consegue pois, por mais que tente, o negócio todo parece regular. Declarando-se insatisfeito com o

que recebeu da companhia (que lhe havia curado uma úlcera), recebe seu dinheiro de volta. Depois, vendo que todo mundo se associa, resolve voltar atrás, mas descobre que, uma vez tendo rompido um contrato, a companhia não pode aceitá-lo de novo. E ele está condenado a ser infeliz.

A segunda parte começa cerca de 2035. A cidade é dividida por zonas cuidadas por hedonistas profissionais (e parece que é assim no mundo todo, embora não se faça menção a isso). Um deles é Morgan, que percebe que o hedonismo está pouco a pouco sendo pervertido. Morgan é favorável a uma tendência do "seja feliz construindo sua felicidade". Mas o conselho hedônico (que, a essa altura, já é governo mundial) pensa diferentemente: felicidade é um estado de prazer constante, obtido a qualquer preço. Morgan vê um futuro negro para uma sociedade que progrida nisso. O conselho o chama para depor e Morgan segue inocentemente quando é avisado por uma ex-aluna (que ele inicia sexualmente como parte de seu trabalho) de que será morto. Não acredita e vai em frente. É salvo por ela na última hora. Depois de muito fugir, acaba sendo raptado pela resistência, que o leva para Vênus, onde deverá exercer as funções de médico e fazer o hedonismo voltar para os eixos.

A terceira parte se passa em Vênus, por volta de 2135. Estranhas réplicas mecânicas de seres humanos se infiltram na sociedade (especialmente na cidade Morgan), mas ninguém consegue apanhá-las, pois se desintegram à menor ameaça de serem descobertas. Os habitantes da colônia terrena pensam que se trata de uma invasão alienígena e resolvem mandar um emissário para a Terra, com quem não têm contato há cerca de meio século.

O emissário aterrissa, não encontra ninguém, mas nota que tudo está em ordem, bem cuidado e limpo. Até que aparece um homem que se propõe levá-lo ao conselho. No caminho, o homem é "morto" por uma pedrada e, então o emissário descobre que seu guia era apenas um robô. Ele conhece então Suzana, aparentemente o único ser humano livre no planeta. Posteriormente, descobre que cerca de 5 bilhões de seres humanos estão

encerrados em úteros artificiais, gozando uma vida de sonhos agradáveis, tudo administrado pelo computador central que ***é*** o conselho. Para escapar da diretriz primeira do computador "todos devem ser felizes", declara-se feliz, recusando-se a entrar num dos úteros. Nisso, pergunta ao computador se "ele" é feliz. Isso dá um *tilt* momentâneo na máquina, o suficiente para que ele e Suzana possam fugir da Terra. Além disso, fica esclarecida a natureza das réplicas em Vênus: era um estratagema do conselho, que tentava executar sua diretriz.

No final, a grande dúvida: o computador havia dado ao emissário o direito ao livre-arbítrio, para fazê-lo feliz; logo, podia bem ser que a fuga fosse um sonho, pois, desde que fez essa opção, tudo deu certo: a paralisação do computador, o iniciar do processo que levaria os úteros à decomposição e a fuga. Não há como decidir. A última frase de D'glas (o emissário de Vênus) é: "*Tudo o que um homem tem é a si mesmo e a fé em si mesmo e as ilusões que escolheu para acreditar*". Quando o livro se encaminhava para o final feliz de uma space-opera, eis que Gunn dá uma guinada de gênio.

***

Se Orwell criticava Huxley pela presença de trabalhadores braçais num universo perfeitamente mecanizado, eis em Gunn um universo em que se escapa de Huxley e, ao mesmo tempo, encontra-se uma outra saída, impensável para Orwell. Se tudo pode ser resolvido por máquinas, por que manter-se vivo? Gunn —de resto um autor muito fraco— achou para Orwell uma resposta surpreendente. Se o autor de "1984" considerava Wells racional demais, confiante demais no poder do homem de, uma vez educado, ver tudo com clareza e distinção, por que respondeu a isso mantendo uma sociedade (ou um símile de sociedade) em sua distopia? Por quê, se o negócio é um regime que pretende se alimentar dos mais baixos instintos humanos, não usar o mais baixo deles: a vontade de sentir prazer? Talvez, pressionado por totalitarismos à esquerda e à direita, Orwell estivesse obcecado pela sede de poder exibida por esses governos e a única maneira que pensou de alimentar essa sede seria criando um regime tirânico que quisesse o poder pelo poder, sem

qualquer outro objetivo. *"Se quiser ter uma imagem do futuro"*, diz O'Brien durante a instrução (tortura) de Winston Smith, *"pense em uma bota pisando eternamente em um rosto humano"*. Gunn vive em outra época, em plena efervescência do movimento que viria a ser chamado de contracultura. Ele acredita em que, resolvido o problema básico de todo mundo, viver num mundo em que tudo acontece como se quer, ninguém vai ser doido de querer poder. Afinal, nessa nova sociedade de Gunn, poder é a coisa mais barata que existe. Se você quer ser o Grande Irmão, tudo bem, é só ser. Simples assim.

Outro autor obcecado com a potencialidade de drogas usadas em escala planetária é Philip Dick, ele mesmo *junkie* na vida real. Em "Os três estigmas de Palmer Eldritch", de 1964, supõe um Sistema Solar inteiramente colonizado por terráqueos que, distantes de casa —embora poucos saibam que a Terra está completamente devastada—, enfrentando o trabalho árduo de fundar colônias em ambientes hostis, passam o tempo todo drogados. Usam Can-D e enfrentam a concorrência de uma nova droga, a Chew-Z, que cria universos individuais completos. Dick usa tudo isso como pano de fundo para uma ação trivial: trata-se de uma novela de perseguição policial em escala galática. Sete anos depois, Stanislaw Lem publicaria seu "Congresso de futurologia", no qual um tema semelhante seria explorado pelo lado epistemológico. Em um mundo onde existe algo semelhante a Chew-Z, não existe mais sociedade e, mais profundamente, não existem mais indivíduos, pois já não se pode dizer o que significa, exatamente, "conhecer".

Gunn não desenvolve nenhuma dessas duas vertentes. Não se preocupa com a individualidade e o conhecimento, nem com a possibilidade de ação *trash*, como o fez Dick. Sua novela monta uma sociedade e tira dessa montagem sua conclusão lógica. E essa montagem, descrita na parte um, mostra o quão pouco Gunn confia no homem. Prazer, ou, pelo menos, uma vida sem problemas, é um valor absoluto para quase todas as pessoas. A Hedonics Inc. sabe disso e, de saída, como amostra, resolve pequenos problemas de seus clientes. Gostaram? Bem, a resolução de todos os problemas significa que eles não precisam de mais nada e, assim , o segundo contrato de serviço implica a

cessão de tudo o que possuem para a companhia. Ninguém é obrigado a isso, Gunn frisa. Mas o fato é que a companhia é realmente honesta e cumpre o que promete. Assim, mais e mais pessoas, depois da amostra, assinam o segundo contrato. Quem não o faz, vai ficando isolado, pois deve viver para resolver problemas —como nós o fazemos diariamente— em meio a um bando de doidivanas, que passam a vida se divertindo.

É claro que esse processo de instalação não é suficientemente aprofundado por Gunn. Afinal, como seriam os passos intermediários da instalação da Hedonics Inc.? Haveria um momento em que os não-clientes da companhia não teriam mais o que fazer na vida e deveriam se tornar clientes compulsoriamente. Ainda mais, tendo livre-arbítrio e ficando a solta, poderiam ser o instrumento de infelicidade de muitos dos clientes. A resolução disso passaria ou pela remoção do problema ou pela obrigatoriedade de se tornar cliente do serviço.

O passo intermediário nos é apresentado na segunda parte. A felicidade em sociedade não pode ser resolvida por decreto. Não pode haver, no fim de contas, uma companhia que faça exatamente o que a Hedonics Inc. se compromete a fazer a menos que o cliente seja um pouco diferente dos seres humanos tais como hoje os conhecemos. Para isso existem os hedonistas, como Morgan. Eles são conselheiros e educadores destacados pela companhia para seguirem determinados grupos de pessoas circunscritas a uma dada região. Ou seja: a companhia resolve tudo para o cliente, desde que ele seja um cliente convenientemente educado.

Mas os clientes não são, ou não querem ser, educados. Vale mais o princípio da lassidão do ser humano, a mesma que os levará, no ano 802.701 —o ano ao qual chega o viajante do tempo de Wells— a uma especiação completa: os relaxados Elois e o diligentes Morlocks. Só que Gunn povoou sua Terra apenas com Elois. O conselho mundial resolve que Morgan e outros hedonistas conservadores como ele devem ser eliminados. O que vale é o prazer total sem que nada deva ser pago em termos do esforço do cliente. E a resposta do conselho a essa exigência é constituir uma máquina central que

vai gerenciar todo o planeta e encerrar todos os que queiram em úteros artificiais, nos quais poderão sonhar à vontade. E notemos que, na época dessa resolução, os membros do conselho são ainda seres humanos. Só na terceira parte da novela é que o conselho é composto apenas por máquinas.

Eis que está de volta em Gunn a sombra do Grande Inquisidor dos "Irmãos Karamazov" de Dostoievski. *"Nunca houve nada mais intolerável que a liberdade... [os homens] procuram a quem entregar a própria consciência... [e] hão de nos entregar os mais terríveis segredos de suas consciências, tudo o que os atormenta, e nós os livraremos de todas as angústias e eles terão confiança em nossas decisões, porque assim os libertaremos dos pesados cuidados e dos sofrimentos que comporta qualquer decisão livre ou pessoal. E todos serão felizes"*. Todos menos uma pequena parcela de dirigentes, verdadeiros escravos da maioria, como também imagina Cyril Kornbluth, no conto "Os idiotas em marcha". A realização disso tudo, para Huxley e Orwell era pelo aparecimento de líderes que afirmassem resolver todos os problemas das pessoas em troca da mera liberdade. Afinal, esta era a antítese da felicidade —o que aprendemos com Zamyatin, quem já havia aprendido o mesmo com o próprio Dostoievski. Para Gunn, a realização das palavras do Grande Inquisidor são os úteros artificiais.

E o Grande Inquisidor ainda não era a última palavra em termos de escravidão voluntária. Gunn nos mostraria a escravidão compulsória. Para que todos pudessem gozar dos prazeres dos úteros artificiais, apenas máquinas poderiam ficar de fora, gerenciando todo o sistema. Máquinas devem ser programadas com uma diretriz qualquer. As de Gunn o são com "todos os seres humanos devem ser totalmente felizes". Uma vez que a diretriz está totalmente cumprida na Terra, é preciso passar ao trabalho com os seres humanos extraviados nas colônias e, assim, o computador central da Terra, o conselho, volta sua atenção benevolente para Vênus. E, claro, como a máquina está programada dessa forma e não há como desligá-la, todos os seres humanos terão de ser felizes queiram ou não. E não há escolha mesmo: caso prefiram a infelicidade, é a máquina que deve aprontar um útero

provedor de pesadelos para o freguês excepcional. A maneira de D'glas ser feliz é escapar do conselho, voltar para Vênus e retomar sua vida. Perfeitamente, é isso o que o conselho irá lhe proporcionar. E se mudar de ideia? Sem problemas, uma vez dento do casulo, o universo está inteiramente à disposição, podendo ser moldado como seu pequeno deus quiser. O título original, “The joy makers” (“Os fazedores de felicidade”) expressa bem a ideia. Só se vende alguma coisa quando há compradores e vendedores. As máquinas do conselho já não vendem mais nada.

Não está excluída em “Os vendedores da felicidade” a possibilidade de que as próprias máquinas progridam e vão encontrando novas soluções para seu maior problema: fazer com que seus criadores sejam eternamente felizes. Nada impede, embora Gunn não tenha desenvolvido o tema, que elas sejam muito criativas em seu mister, pesquisando novas emoções, dando a seus protegidos novas armas para que mais e melhor possam moldar seus universos particulares. Pode ser mesmo que, no futuro, descubram que seus criadores são mais felizes não sendo e matem-nos todos. Pelo menos, até lá, nesse futuro de Gunn, teremos uma existência de prazer sem limites. Drode nos promete algo diferente.

d2. “A superfície do planeta”

Trata-se de um livro único, que pretende mais que simplesmente mostrar o futuro. Pretende mostrá-lo a partir de dentro, a partir de experiências particulares, exclusivas de quem viva nesse futuro. É claro que um projeto assim não pode ser inteiramente bem-sucedido segundo seus próprios termos: alguma concessão precisa ser feita para que o leitor possa acompanhar o que está acontecendo. Em todo caso, Daniel Drode consegue fazer mais que autores como por exemplo Burgess, que pretende criar uma linguagem futurística em “A laranja mecânica” —o nadsat—, mas não consegue passar da inovação ortográfica: inventa palavras novas e dá ao leitor algumas pistas de o que elas significariam. Para os menos perspicazes, a maioria das edições é acompanhada de um glossário. Parece evidente que um futuro distante deve ter como marca uma linguagem

que difira da do presente por mais que a simples adoção de vocábulos novos, mas, até agora, apenas Drode conseguiu dar alguma ideia de como seria essa nova língua.

Ao tentar ser fiel a essa ideia reguladora de que uma novela futurística deve ser escrita em termos desse mesmo futuro, Drode construiu a única distopia na qual, para desencadear a ação, não existe um desviante. Orwell precisou de Winston Smith, como Wells precisou de Denton. Drode montou toda sua ação por dentro, isolando-nos, de certa forma, desse mundo do futuro. Não existe apelo a nossos sentimentos, não somos induzidos a gostar do "último homem" representado pelo desviante. Tudo nos é apresentado com rigor frio. Uma aventura no futuro, vivida por um homem do futuro com sentimentos do futuro. Assim, desaparece em "A superfície do planeta" a convenção que obriga, em todas as distopias futurísticas, a colocar em cena um pouco provável personagem que pensa como nós, homens nascidos 600 anos antes de Bernard Marx.

A história, em si, é bastante simples, embora vá sendo apresentada aos poucos, de maneira fragmentada, sem descrições cronológicas confortáveis, como as que oferecem outros autores de FC. No futuro distante (quanto, não o sabemos), a humanidade vive embaixo da terra. O motivo aparente é ter havido um holocausto nuclear, se bem que isso nos é transmitido, depois o saberemos, por homens a quem falta uma noção clara de história. Nessas habitações, cada ser humano ocupa uma célula individual, onde existe um sofá munido de controles para gerir o ambiente. Essa gestão, na verdade, se resume a dois atos: levantar o fone, para falar com um outro ser humano, e ligar e desligar a máquina provedora de visões. De resto, o sujeito se senta e fica esperando pela entrega automática de tabletes alimentares e só. É essa entrega de tabletes que lhe dá a (única) sensação de passagem do tempo. Drode (e seu personagem principal) se refere a ela como *"tempo alimentar"*.

O livro se divide em três segmentos. No primeiro, narrado em terceira pessoa, vários personagens sentem a necessidade de sair das células em que vivem e explorar a superfície do planeta. Vão, mas acabam, por um motivo ou por outro, voltando. Depois de

(talvez) milênios, a superfície lhes é tão estranha quanto, para um habitante do Saara, ser jogado, de repente, na Amazônia. Ou pior.

No segundo segmento, um dos personagens chega à superfície, apenas para notar que ela se decompõe. Restam cidades destruídas, restam seres humanos fugidos (como ele) do interior da Terra, restam seres humanos mutantes, descendentes daqueles que não migraram para baixo quando da destruição da superfície. Tudo se decompõe e a morte aguarda o personagem.

No terceiro segmento (de apenas um parágrafo), volta o narrador, e somos informados de que é hora do tablete alimentar, hora do intervalo entre duas visões providas pela máquina de visões instalada na célula.

"A superfície do planeta" descreve como vivem os personagens presos em cubículos criados por, por exemplo, James Gunn, em "Os vendedores da felicidade".

Naturalmente, quem vive assim não pode ter uma sensação de tempo semelhante à nossa. Seu tempo é, exclusivamente, o tempo alimentar. Quando um ciclo desse tempo se aproxima do fim, o que o personagem sente não é sono ou mesmo fome (apesar do termo "alimentar"). O que ele sente é que o mundo fornecido na visão se decompõe. Até a hora em que a falta do tablete se faz sentir, ele está perfeitamente integrado na visão. Mais que isso, não é capaz de diferenciar a visão de uma experiência real. No fim, subitamente, ele se prostra à espera da morte, numa indiferença por tudo o que o cerca. O universo se estreita. Em vários momentos, o personagem se refere a uma rede que o separa do caos, uma rede que separa o lugar verde onde está do lugar degradado, ocupado por seres planos, por onde vagam mutantes. No princípio, quando o leitor ainda não sabe de que tudo se trata apenas de mais uma visão, a ideia que se faz da rede é que ela seja um remanescente da antiga civilização superficial, arrasada pelo holocausto nuclear. No final, vem a resposta: a rede é o limite da visão, dado o tempo alimentar. Na falta total do tablete, a rede se fecha em torno do personagem central. Não há mais visão.

O capítulo central é narrado em primeira pessoa. É o dono da visão que nos fala. E não poderia ser de outra forma, dado que os seres humanos não mais se comunicam, salvo pelo fone (se é que tanto, já que Drode não nos dá nenhum caso de comunicação interpessoal). É o demônio de Descartes tornado real: existe todo um maquinário (o Demônio) forjado exclusivamente para manter o homem enganado, encerrado eternamente em seus próprios pensamentos. A visão em que está imerso o personagem é tal que ele aparece como um dos que resolveram deixar os subterrâneos, não por vontade própria, mas porque o sistema começou a falhar. Ele tenta reconstruir a história dessas falhas, mas isso lhe é muito difícil. História é tempo independente, tempo da superfície, tempo nosso, perdido definitivamente para esses seres do futuro. Ele tenta pensar em quando sentiu os primeiros indícios de que o sistema funcionava mal. Mas não pode, pois a questão é circular: para fazer a história dos indícios, é preciso saber o que são "indícios", o que exige um senso de história, de passado e futuro, de propósito. E isso, ele não possui. Como acontece com Vashti, a personagem feminina de "A máquina pára", o personagem central de Drode não compreende sequer o que significa uma falha no sistema. Para o leitor de Forster, pelo menos, existe alívio: ele sabe o que acontece e, no final, sabe que estava certo: os pervertidos morrem e a Terra recomeça melhor. O leitor de Drode está tão perdido quanto seu personagem e, no final, sente-se desolado: toda a tribulação fora completamente inútil, pois nada de verdade aconteceu e, pior, se acontecesse, daria tudo na mesma.

Assim, depois desse vago sentimento de que as coisas vão mal, o personagem sai para a superfície. Encontra outros seres humanos vindos de baixo e outros ainda, mutantes, que vivem expostos à luz do Sol. São toscos esses últimos, são difíceis de compreender, parecem-se com animais, não têm mais que um bom senso grosseiro. São completamente alienados de o que lhes acontece, não são inquisidores, não perguntam de onde vêm os forasteiros, não se importam com seu futuro. Um desses seres humanos, de seis dedos, que usa uma linguagem velha, que nada faz além de sobreviver, ajuda-o e lhe

dá alimento. Mas o mundo se degrada. Existem aqui e ali desertos vítreos, remanescentes prováveis dos locais onde houve explosões nucleares. Por esses desertos, movem-se seres planos e pretos que se fundem e se dispersam, a quem o personagem chama de "infinitamente planos". A tridimensionalidade do mundo (na verdade, da visão) vai sendo tomada por esses seres, até o colapso. Esse colapso só não chega porque o tablete alimentar chega antes. É disso que somos informados pelo narrador, na terceira, curta e última parte.

Mas esse sistema não consegue eliminar certos traços atávicos dos seres humanos. Essa nova sensação de passagem do tempo não oblitera totalmente a sensação mais antiga, ligada aos dias e noites, ao Sol e à Lua etc. É assim que o personagem central, numa das primeiras falas, no início da segunda parte, diz que teve um choque na primeira vez que abandonou a célula "*há 60 anos*". Os remanescentes dessa forma de marcar o tempo nos são apresentados na primeira parte, na forma de narrativas entrecortadas de experiências erráticas de vários seres humanos encerrados nas células. Essas experiências estão totalmente perdidas entre as outras, mais fortes e recentes, fornecidas pelas visões. Estas são, um última análise, tudo o que esses futuros homens podem chamar de vida. Mas se recordam de um ou outro sentimento, de uma visão particular, de uma ideia "subversiva" etc. Mas isso se perde num passado chapado, que permanece de forma indefinida no fundo de suas consciências.

Certamente, "A superfície do planeta" é um distopia. Desenvolve-se no futuro, este nos parece terrível, e não há, por definição, saída. Não sobrevive de nós, nesses seres, sequer a forma de pensar, de marcar o tempo. Aquilo que mais nos distingue, a História, o contínuo onde desenvolvemos a vida, perde-se completamente. Eles são humanos apenas nas funções biológicas. Nada sabem de nós e nada podem saber, já que habitamos mundos não-intercomunicáveis. Nesse ponto, é muito mais terrível que os futuros de Orwell ou de Zamyatin, nos quais o herói é, nas palavras de Reszler, um "último homem", isto é, um de nós. No futuro de Drode, não somos nós os heróis da distopia. Nós somos os selvagens

que aparecem numa visão artificial, na qual o herói navega até que lhe seja dada uma nova pílula e ele entre noutra visão, momentaneamente mais civilizada, até, é claro, que a nova pílula comece a se dissipar.

***

Vonnegut baseou sua distopia na extensão a todas as atividades humanas de princípios dados exclusivamente por engenheiros. Huxley fez praticamente o mesmo: a ideia de eficiência e de produção seriada em massa é estendida já aos fetos, para conformá-los à sociedade (se bem que alguns devessem ingerir soma de vez em quando para sanar pequenos ruídos em sua formação). Orwell mudou a língua para sugerir um mundo maravilhoso para quem habitava Oceânia e também mostrou a coerção semimecânica do ubíquo Grande Irmão. Wells prendeu seus operários no subsolo, em “Uma história dos tempos futuros”, obrigando-os, via dívidas intermináveis, a manejar máquinas desconhecidas. Apesar de ser difícil falar em evolução, existem diferenças patentes entre Wells, Huxley, Orwell e Vonnegut. Uma diferença importante é que, em Wells e Huxley, todos devem trabalhar. Em Orwell e Vonnegut, temos hordas de desocupados. Em todo caso, temos homens oprimidos ou entediados pela tecnologia que invade suas vidas. Isso se estendeu até os anos 50, sendo “Revolução no futuro” a distopia mais recente na qual somos capazes de distinguir, no futuro, seres humanos.

Em 1960, vêm as drogas, vêm Dick e Gunn. A ideia de fuga para paraísos artificiais é levada ao extremos por esses autores. Já não se pode mais falar em sociedades do futuro, pois elas foram inteiramente dissolvidas. O subgênero da FC que faria o papel de sonda de antecipação de sociedades futuras acaba por destruí-las. Se os homens têm dificuldade em conviver em sociedade e a tecnologia já avançou o suficiente para manter todos vivos e bem, por que não resolver o problema pela raiz? Ainda que a observação seja *ad hoc*, parece a conclusão lógica de uma linha de raciocínio, isso independentemente de esses últimos autores citados estarem imersos na contracultura.

Mas notemos que as pessoas que são submetidas, queiram ou não, a esses paraísos, são gente como nós. Os personagens de Dick amam, querem recuperar seus casamentos, cobiçam dinheiro ou poder (poder em dimensões galáticas, é claro), se entregam a perseguições no melhor estilo policial *noir*. Eles fogem para as drogas devido a pressões que somos inteiramente capazes de reconhecer e, mais, que concordamos serem pressões que levam (hoje) ao consumo de drogas. Os mascadores de Chew-Z em "Os três estigmas de Palmer Eldritch", de Dick, devem amargar o dia-a-dia em colônias espaciais inóspitas, fazendo trabalho braçal por conscrição, quase como escravos.

Os personagens de Gunn, menos ativos, permanecem em úteros artificiais nos quais sonham os sonhos proporcionados pelas máquinas por eles mesmos programadas. Sabemos que a humanidade, em "Os vendedores da felicidade", resolveu se entregar ao prazer a troco de nada, ao prazer totalmente passivo e que esse programa é levado ao limite pelas únicas entidades que permanecem vigilantes: as máquinas. Assim, devemos supor que o que se passa nos úteros é algo inteligível para nós. Não gostaríamos de estar neles porque somos *"últimos homens"*, como D'glas o é, não queremos prazer passivo, não queremos nos render a máquinas. Mas não entra em discussão que o que receberíamos em troca seria sem dúvida muito agradável, ainda que moralmente —moral medida por nossos parâmetros antiquados— degradante. Vegetaríamos degradados, mas felizes.

Drode acrescenta a esse mundo uma dimensão nova, inusitada por Gunn. Por indução simples, sabemos que, indiferentemente de como definamos ciência, ela é uma atividade que progride. As teorias vão e voltam, digladiam-se, perdem, vencem, mas o fato é que, em termos de resultados, a ciência os acumula, sempre. Dessa forma, é razoável pensar que, se pararmos em algum ponto, deixaremos de saber muita coisa. Quem garante que as máquinas projetadas pelo conselho da Hedonics Inc. realmente satisfazem a todas as necessidades dos seres humanos? Sabemos apenas que satisfazem às necessidades conhecidas. Drode responde à questão. A mente que vive os sonhos induzidos nos úteros criados por Gunn deve ser alimentada através de um corpo com

necessidades próprias. Podemos nos livrar de todos os problemas da vida, podemos nos fechar em um universo particular no qual somos deuses. Mas não podemos escapar de nossos ritmos biológicos, do *"tempo alimentar"*.

Mesmo antes de Gunn, Clifford Simak, em "Cidade", mostrou a fuga voluntária da humanidade para casulos nos quais cada um hiberna sozinho, podendo acordar ou ser acordado quando for necessário. Ainda assim , a hibernação voluntária nos é apresentada como algo degradante, mas não doloroso. Só em Drode é que o homem perde, mesmo nas drogas, o último refúgio de bem-estar. O desenvolvimento tecnológico pode levar à escravidão com Wells e Huxley ou ao tédio mortal (para proles e *reeks and wrecks*), com Orwell e Vonnegut. Parecia que, com Gunn, o problema se resolveria: nem escravidão, nem trabalho, nem opressão. Tudo pela simples eliminação da sociedade, pela eliminação do problema que resiste à solução. Drode mostra que nem aí existe saída.

Embora em texto e meio que não estudaremos aqui —por se tratar de um filme, por se passar em outro planeta, não com seres humanos e nem se tratar de uma distopia—, notemos que antes de Drode, o assunto foi explorado de passagem em "O planeta proibido", filme de Fred McLeod Wilcox, baseado na história original de Irving Block, rodado em 1956. Os homens encontram um planeta no qual restam apenas indícios de que houve ali uma grande civilização, os Krell. Estes desaparecerem porque construíram máquinas capazes de materializar todos os seus sonhos, livrando-os de todo trabalho. Viveriam juntos ou em úteros artificiais? Não o sabemos. Mas sabemos que, podendo essas máquinas materializar tudo o que estava na mente de seus construtores, podiam dar corpo também aos pensamentos não-explícitos, nem para o próprio sujeito. Terminam todos mortos pela materialização dos *"monstros do id"*. Ou seja, mesmo a plenitude material, mesmo o controle absolutamente total da existência, não resolve o problema mais íntimo do homem. Ele tem de se haver com partes de si que desconhece. Drode evita o palavrório psicanalítico, sendo mais direto: os homens têm corpos que lhes impõe ritmos

que não podem ser enganados. Eles não são destruídos por monstros do id, mas são condenados a pesadelos cíclicos eternos.

Com Drode, fecham-se aparentemente todas as portas para antiutopias originais. Depois dele, viriam ainda uma ou outra, como as de Mack Reynolds, que extrapolam as conseqüências da sociedade desenhada por Edward Bellamy. Ou seja, voltam a um assunto passado. A extrapolação pura e simples do capitalismo falha em nos satisfazer, como podemos ver em Wells e Huxley. A superplanificação também fracassa, bastando ver os desastres desenhados por Orwell e Vonnegut. A volta atrás não é possível; desde Butler os ficcionistas sabem que "*o homem está irremediavelmente comprometido com as máquinas*" (de "Erewhon"). Frear o desenvolvimento científico e técnico parece igualmente impossível, pois implicaria uma reforma geral do ser humano, que lhe suprimisse a curiosidade. Restaria a dissolução da sociedade. Mas mesmo isso não resolve o problema de como viver bem. O sonho da Hedonics Inc., Drode o demonstra, era ingênuo demais.

***

Naturalmente, Drode não consta de nenhum texto de língua inglesa que discuta antiutopias. Não está em nenhuma das antologias citadas na bibliografia, não aparece nas histórias do gênero de Gunn ou de Scholes e Rabkin, não consta de dicionários, salvo o de Versins. A pouca comunicação entre o mundo anglofônico e o francofônico é recíproca. Versins aponta como os quatro mais importantes autores de FC de todos os tempos H. G. Wells, Jules Verne, Albert Robida e J. H. Rosny Aîné. Estes dois últimos não são sequer citados na enciclopédia editada por Gunn, quanto mais como "grandes".

E mesmo no mundo à parte da FC francesa, Daniel Drode não foi lá muito compreendido. Versins comenta que o livro recebeu o prêmio Jules Verne de 1959, o que lhe valeu uma resenha especial na revista francesa especializada "Fiction", cujo autor preferiu não se identificar e afirmou que o livro era mal e mal compreensível. Dessa forma, a notável extrapolação de Drode ficou para poucos leitores.

5
A IMAGEM DO FUTURO

Na altura de tentar encontrar algum denominador comum para o que foi apresentado, deve-se tomar a precaução de evitar a trivialidade de algo na linha das "duas culturas" de C. P. Snow, para quem "*intelectuais, em particular os intelectuais literários, são luditas naturais*". A tese das duas culturas, sublinhando uma suposta crescente cisão entre cultura técnica e cultura humanística, forneceria um quadro consistente para se entender as antiutopias: são obras escritas por intelectuais, luditas em potencial, que, dada essa mesma origem, não podem deixar de soar o sinal contra os perigos da tecnologia fora de controle e da ciência, igualmente fora de controle, que a sustenta. As antiutopias seriam a tradução em literatura da visão que os intelectuais humanistas teriam dos cientistas: sujeitos otimistas e superficiais, superficiais justamente por serem incapazes de entender as conseqüências tardias de suas ações.

Variantes da tese das duas culturas são sempre apresentadas para dar conta dos intelectuais frente à tecnologia. De um lado, estão os tecnólogos que nada entendem da cultura, que veem os humanistas como pessoas totalmente carentes de qualquer "*visão antecipatória*" (Snow, p. 15) e, do outro, os intelectuais que nada entendem de técnica ou de ciência, mas que têm certeza de que ambas as atividades saíram de controle. E o que faria uma eventual ponte entre as duas culturas? Ciência sob o controle de homens que tivessem superado o dilema das duas culturas, claro.

O problema com a tese, evidentemente, é que técnica e ciência são criações humanas e, mesmo que obedeçam a uma certa "inércia" intrínseca (o que Buchanan, 1992, p. 245, denomina "*momentum tecnológico*", "*a tendência inerente a todo sistema tecnológico de ficar como foi programado no início*"), ainda assim não diferem muito de

outras tantas atividades que qualquer habitante do lado humanista das duas culturas não hesitaria em assimilar para si. Lewis Mumford (Mumford, 1934) tem como objetivo em todo seu longo "*Técnica e civilização*" justamente mostrar que o tema das duas culturas (que ainda não tinha nome ou patrono definidos em 1934) era simplesmente falso, uma ilusão de óptica gerada pela aceleração local (em fins do século 19) da tecnologia e pela invasão do cotidiano pelos produtos por ela gerados. Ao analisar o desenho "artístico" de turbinas, ao desmistificar os presentes trazidos pela fase neotécnica para a cultura (e não apenas para a técnica), Mumford reunia argumentos em favor de que a humanidade, com o advento da eletricidade, passava a viver em uma nova era e que bastaria se livrar de velhos preconceitos, velhos hábitos de vida (que incluem, naturalmente, hábitos de uso de tecnologia) para entrar de vez em um paraíso, não tecnológico, mas completo, tecnológico e humanístico. Mas ele nota que os hábitos prevalecem sobre a razão e, mais, a estrutura econômica das grandes potências, montada visando ao lucro imediato e não à evolução e realização do ser humano, são os entraves básicos para esse projeto que a esta altura, não precisaria de mais nada (pelo menos do ponto de vista de conhecimento científico e técnico) para se realizar. Ainda em termos de Mumford, essas estruturas permanecem presas à ideologia da "paleotécnica", quando o homem devastava o ambiente em busca de jazidas de combustíveis para mover suas rudimentares máquinas, às expensas da destruição do meio, da debilitação da saúde dos homens etc. E essa devastação, assinala, não tinha sequer nos donos do poder reais beneficiários. As conquistas econômicas se traduziam em falta de higiene, alimentação precária, pouca saúde e, por conseguinte, pouca realização pessoal. (O autor nota, *en passant*, que, tomando apenas casas de alto nível na Inglaterra em fins do século 19, havia menos banheiros por casa do que havia nas casas das pessoas poderosas em Roma à época de Adriano.)

Enfim, é esse o estado de coisas que Mumford chama de "*neotécnica com ideologia paleotécnica*". Mas o simples fato de a ideologia "paleotécnica" sobreviver é sinal de que talvez, contrariamente ao que Mumford gostaria de provar, existam mesmo

duas culturas e não seja possível casá-las. Todo o artifício teórico montado para uni-las termina em que elas são desunidas e que essa desunião não pode se dever a algo como uma loucura coletiva em escala planetária. Enfim, Mumford parece nos empurrar para a já debilitada tese de Snow? Haveria saída? Talvez, o mais correto seja dizer que as tais duas culturas, no fim de contas, não existem. Existe uma cultura, que desenvolve sua técnica e que deve amargar períodos de ressaca até que aprenda a se haver com cada novo brinquedo. Nada de fundamentalmente diferente acontece em outras atividades normalmente assimiladas ao humanismo, diametralmente oposto à técnica. Quem já assimilou a música erudita contemporânea ou a arte experimental do performance?

Levada à sua conclusão lógica, a tese das duas culturas nos colocaria em um dilema. Do lado humanista, estão os autores das antiutopias, temerosos de algo que não compreendem direito e, do outro, os técnicos, que não se importam absolutamente com o que quer que seja "realização plena do ser humano". Para estes, realização plena se resumiria a poder usar um forno de microondas. E só.

Esse dilema pode ser desfeito, primeiro notando que a tese tem sérios problemas. Quando Mumford tenta levá-la a uma solução, o que fica mais evidente é que o problema de raiz parece —em lugar de ser muito complexo—, simplesmente, não existir. Da mesma forma, para que Snow a mantenha, precisa constantemente recorrer a personagens caricatos: o cientista típico, que odeia o humanista, e o humanista típico, que passa todo o seu tempo desdenhando a falta de elegância do cientista. Depois, devemos notar que vários dos autores estudados têm formação científica. Kurt Vonnegut tem formação como químico, H. G. Wells, como biólogo, Zamyatin, como engenheiro. Huxley, dados seus laços familiares, certamente teria bom conhecimento de ciência. Não são, portanto, "humanistas" avessos ao perigoso "outro lado" da cultura. Além disso, as antiutopias se inscrevem no universo mais amplo da FC (séries explicitamente consagradas à FC publicam essas antiutopias) e FC é um gênero muito lido por pessoas em formação científica, estudantes, técnicos etc.

***

Dessa forma, devemos ver as antiutopias como estudos organizados —e informados— sobre ciência e tecnologia que visam a analisar de que forma a técnica pode sair de controle e, com o intuito de beneficiar o homem, pode acabar por soterrá-lo. É uma literatura que estuda os efeitos perversos da técnica e da ciência aplicada em larga escala à sociedade. Em pequena escala, a FC estuda a técnica fora de controle desde suas origens, com "Frankenstein, ou o moderno Prometeu", de Mary Shelley, de 1818. Com o avanço da ciência institucionalizada, Frankenstein, o cientista isolado, trabalhando sozinho, à custa de recursos pessoais, desbravando os limites do conhecimento, parece irremediavelmente velho. A antiutopia, por seu turno, estuda essa ciência institucionalizada, financiada por Estados e por empresas privadas, objetivando lucro, produção de bens, visando, enfim, a modificações amplas na sociedade e não apenas alterações locais no conhecimento da natureza.

Que as antiutopias estudam efeitos perversos de anseios humanos é evidente. Quem não quer sexo livre e desligado de qualquer problema de reprodução, emprego garantido, lugar estabelecido na sociedade, prazer garantido em ocupar esse lugar? Quem deseja tudo isso, avisa Huxley, quer o "*Admirável mundo novo*". Quem não deseja que máquinas façam todo o trabalho braçal, que o homem seja libertado de tarefas repetitivas e possa se dedicar ao que quiser, recebendo ainda um salário e mais garantias do Estado? Quem acha que esse é um objetivo bom de se lutar, deve ler "*Revolução no futuro*". E quem acredita que a principal função das máquinas é eliminar todo contato humano, mediar a maior parte das relações sociais? Para estes, são escritas as antiutopias "não-sociais".

Todos esses objetivos são perfeitamente justificáveis e eles, ou alguma versão deles, são oferecidos a cada nova eleição, em cada novo anúncio de TV, em cada *out-door*. Mas, por algum estranho motivo, nossa capacidade em dar soluções técnicas para

nossos anseios está fadada ao fracasso, estamos permanentemente em perigo de nos rendermos ao efeito perverso de tudo o que havíamos planejado.

Como eliminar tais efeitos perversos? Uma resposta possível é: abdicando da técnica. Como ninguém faria isso conscientemente, o jeito é explodir tudo e começar a sociedade de novo a partir da base. A base, é claro, é algum ponto da evolução técnica eleito como "seguro" para o homem. É assim que René Barjavel (em "Devastação", de 1942) destrói todo o planeta e funda uma comunidade rural na França, sujeita a um patriarca, que bane conscientemente toda técnica que envolva máquinas. Para simbolizar o corte, é eleita, naturalmente, como não pode deixar de ser em todas as obras do gênero, a máquina a vapor. Como se ela fosse uma invenção não-humana.

Essa saída "arcádica" para os problemas propostos pela ciência e pela tecnologia se apoia em uma divisão artificial de o que sejam máquinas e ferramentas. Hannah Arendt define: "*Diferentemente das ferramentas de artesanato, que a qualquer momento no processo permanecem servas das mãos, as máquinas demandam do trabalhador que este as sirva, que este ajuste os ritmos naturais de seu corpo a seu movimento mecânico*" (citado em Elkins, 1983, p. 53).

Se a divisão vale, então ferramentas são fáceis de usar, coisas que se adaptam às mãos e não o contrário. Mas ferramentas só são fáceis de usar quando o mestre passou anos adestrando suas mãos a elas. Nas mãos do inexperto, uma ferramenta tão simples quanto uma plaina não funciona minimamente. O máximo que ele conseguirá será tirar irregulares lascas a partir de um bloco de madeira. O que dizer, então, de um violino?

Se há uma distinção, ela está justamente no oposto do que define Hannah Arendt: as ferramentas exigem adaptação. Por conseguinte, exigem raciocínio. As máquinas funcionam desde que nos adaptemos só um pouco a elas. Assim, não exigem raciocínio. São motores da preguiça, da alienação da perda de tudo o que é humano. Enfim, se é que se pode justificar uma distinção entre ferramenta e máquina —também feita por Mumford (1934, pp. 4 e seg.)— ela seria, na melhor das hipóteses, de grau, jamais de qualidade.

Mas todas as novelas de retroprogresso (para usar a expressão de Cazes, 1986, cap. 6, pp. 175-95), usam variantes dessa distinção para fixarem uma técnica aceitável e rejeitarem outra, incompatível com o homem. Deixam de lado que a agricultura, a construção de habitações e mesmo a capacidade de organizar um grupo para tarefas orientadas, são técnica, técnica elaborada. A tese —implícita— é a de que o ser humano só foi capaz de absorver as dádivas da tecnologia até Watt. Depois disso, a coisa saiu de vez de controle.

Essa tradição remonta, em literatura, a Butler ("Erewhon", 1871) e tem vozes modernas até Vonnegut ("Hócus-pócus", 1990). O caso de Butler é especial, porque nele os habitantes do país de Erewhon resolveram em assembleia, depois de ouvir e pesar os argumentos de duas escolas de estudiosos, destruir tudo o que fosse posterior a "*uma certa calandra, muito usada pelas lavadeiras*". Nessa esteira, é evidente que se foram as máquinas a vapor. O herói da história, Higgs, é visto com desconfiança por seus novos convivas quando exibe um simples relógio de bolso.

As máquinas podem evoluir e, quem sabe, tomar o lugar do homem? A tese tem raízes mais antigas do que as discussões em torno da máquina a vapor. Bruce Mazlich (Mazlich, 1993, p. 12) cita Descartes, para quem o homem é apenas um animal dotado de uma alma. Uma vez que os animais são como máquinas —e, surpreendentemente, menos sujeitos a erros, já que, não tendo razão própria, são portanto guiados pela razão divina— existe uma continuidade entre os homens e os animais e, assim, entre homens e máquinas. Essa maneira de ver o assunto foi sendo acentuada depois de Descartes, e a continuidade foi sendo cada vez mais explorada através da construção de autômatos (Losano, 1990; Mazlich, 1993) e, depois, da tomada destes pela ciência. Foi Charles Babbage, no início do século 19, o primeiro homem a quem caberia o adjetivo de "cientista que estudou o funcionamento dos autômatos". Sua conclusão: os autômatos evoluem, existem diferentes espécies e linhagens, exatamente como no reino animal (Mazlich, 1993, p. 135-37).

Essa ideia de continuidade é levada ao extremo por Butler, em "*Erewhon*". Neste, o personagem principal, visitando um dos colégios da "*desrazão*", encontra na biblioteca o "*Livro das máquinas*", no qual se desenvolvem os argumentos contra e a favor da destruição de toda máquina que possa demonstrar algum tipo de autonomia. Naturalmente, o candidato perfeito é a máquina a vapor, capaz de funcionar razoavelmente sem intervenção humana —enquanto estiver bem regulada e dispondo de combustível— e de imitar movimentos humanos muito complexos. Os sábios partidários de uma espécie de "darwinismo mecânico" vencem o debate e as máquinas são todas eliminadas, fator que ajuda a explicar a continuidade dessa sociedade, praticamente inalterada passados 500 anos do evento.

Variantes dessa tese da continuidade permanecem assombrando os potenciais beneficiários da ciência a da tecnologia. A primeira reação explícita a isso foi dada pelos luditas, tecelãos ingleses que vagaram pelas fiações, destruindo teares mecânicos entre 1810 e 1816, para depois terem muitos de seus líderes mortos na forca. Pelos fins do século, já não era possível um movimento assim. O próprio Butler nota em "*Erewhon*" que "*os homens estão irremediavelmente comprometidos com as máquinas*".

É nesse contexto que aparecem as primeiras antiutopias. Elas devem dar conta de um homem "irremediavelmente comprometido com as máquinas" que progressivamente perde seu emprego para elas e, mais, que progressivamente perde para a fábrica suas velhas estruturas sociais. Com o taylorismo, tem início um programa de adaptação do homem à máquina e, por extensão, da cidade à fábrica.

Notemos que tanto nossa relação de dependência com as máquinas quanto o fato de elas progressivamente absorverem empregos humanos permanecem temas atuais e, portanto, os motores básicos do gênero continuam, se bem que as obras produzidas vão sofrendo modificações.

***

Os escritores antiutópicos não formam escolas, como o fazem sociólogos ligados a um assunto especializado qualquer. Não têm revistas, encontros, bolsas etc. para desenvolverem e transmitirem ideias à sua descendência científica. No entanto, até onde é possível saber por entrevistas, memórias etc., eles se leem entre si. “1984” é resultado da leitura do Wells otimista (de “Antecipações”, 1902 e de “Uma utopia moderna”, de 1904) por Orwell. “Revolução no futuro” vem da leitura de “Admirável mundo novo” e de “Nós”. “Nós”, Zamyatin escreve (1922), vem de sua necessidade de dialogar com o “*utopismo cientificista*” de Wells.

Dessa forma, embora se deva deixar de lado o perigoso termo “evolução”, é possível notar que alguns temas foram recebendo diferentes tratamentos com o passar dos anos. Essas mudanças nos sugerem o que pode ser o curso futuro desse subgênero da FC.

a. o papel social da ciência e da tecnologia

Não podemos fazer como os sábios de “Erewhon” e decidir pelo fim de todas as máquinas, pela eliminação de todo artefato a partir de um ponto definido. Samuel Butler usa essa imagem ironicamente, pois sabe que não existe meio de vivermos sem máquinas. A alternativa seria integrá-las à vida, tornando-as o mais depressa possível parte do senso comum, devolvendo, assim, o controle dos homens sobre a maior parte da tecnologia. Este é o projeto inicial de Mumford, que ele mesmo vê com certo ceticismo, quando retoma a questão, em meados dos anos 1960.

Pesquisa científica e desenvolvimento tecnológico eram duas atividades razoavelmente bem distintas até início do século 19. Durante esse século, as duas foram se aproximando e, variando um pouco de autor para autor, é razoável supor que se uniram de vez com os primeiros departamentos de pesquisa e desenvolvimento em indústrias químicas, na Alemanha, na década de 1890. A partir de então, o sucesso alemão foi copiado ativamente por vários países europeus, pelos EUA e pelo Japão. O resultado foi um crescente abismo entre o trabalhador e o objeto que produz. Hoje, quando vemos

técnicos em computadores se limitarem a trocar peças das máquinas e a jogarem as defeituosas no lixo, chamando essa atividade de "conserto", estamos assistindo ao desenvolvimento daquilo que Wells já havia escrito em 1899, que "*a civilização se apresentava como um produto catastrófico que não tinha com os homens, a não ser tomando-se estes como vítimas, mais relações do que tem* [com eles] *um ciclone ou uma colisão planetária".*

Para o autor de "Uma história dos tempos futuros", esse abismo crescente precisava ser combatido pela reapropriação da ciência pela sociedade. Wells seria o último homem a apelar para o irracionalismo ou para qualquer forma de anticientificismo, como havia feito Dostoievski. Já em seu primeiro texto publicado, "A redescoberta do único", de 1891, Wells afirma que a ciência, boa ou ruim, bem ou mal aplicada, é a única força real que o homem tem para se livrar do jugo da natureza. E como fazer isso? Sua resposta: aprendendo com calma, fora do Estado, militando em silêncio, a espera de tempos melhores. Essa é a alternativa que Wells nos apresenta na figura de um clínico, em sua antiutopia. Consistente com esse projeto de que a reapropriação —ou deveríamos falar em apropriação e não supor que, alguma vez, a humanidade tenha se apropriado da ciência e da tecnologia?— é a única saída para a humanidade, que, deixadas as coisas como estavam em fins do século 19, nas mãos de uma burguesia que via a história como um processo em finalização (Toynbee) e que desprezava ciência experimental (Snow), tudo caminharia para pior, Wells iniciou o século 20 como utópico e educador. Sua "Uma utopia moderna" é de 1904 e sua primeira obra didática que pode ser considerada importante é "Antecipações", de 1902.

Entre a utopia de Wells e a distopia de Zamyatin está um evento histórico decisivo para a imagem da ciência e da tecnologia: a Primeira Guerra Mundial. Nunca cientistas participaram tão ativamente do esforço de guerra e nunca uma guerra matou tanto. É evidente que Zamyatin já não podia acreditar nos cientistas como os homens que poderiam guardar a razão para tempos melhores. Via-os como homens de seu tempo, e sua

ciência como subjugada à ideologia que esposavam ou às afeições que tinham. Não se podia confiar neles. Se uma arma é tão poderosa e ninguém parece estar apto para seu controle, talvez ela deva ser descartada. Não existiria, assim, ciência ou tecnologia neutras e bons e maus usos delas. Tudo se resumiria no uso, até então, predominantemente mau. A esperança: refugiar-se na irracionalidade.

Dez anos depois de Zamyatin, Huxley volta à carga contra Wells e deixa como alternativa para o leitor apenas o comportamento errático de um selvagem, não um bom selvagem roussoniano, mas um homem cheio de culpa, que *"quer o pecado"*. Não é muito diferente de I-330, de "Nós".

Quando essa tradição chega a Orwell, a imagem da ciência (e de todo cientista) está destroçada. Então, em "1984", temos as surpreendentes considerações sobre a ciência expressas no livro de Emmanuel Goldstein, "Teoria e prática do coletivismo oligárquico". Goldstein tem seu nome emprestado do sobrenome de Trotsky, figura que Orwell considerava bem. Dessa forma, tudo nos leva a supor que o livro de Goldstein reflete as opiniões do próprio Orwell sobre a ciência. E essas opiniões recuam até Wells. A ciência seria uma atividade neutra, guiada pela curiosidade desprendida e que poderia ser bem ou mal conduzida, dependendo de quem a gerenciasse externamente. Mantido seu projeto essencial de descobrir a natureza, a ciência certamente levaria à criação de uma utopia terrena, que se chocaria com um traço atávico inescapável do homem: a ânsia pelo poder. Dessa forma, para que pudesse continuar a haver poder nas mãos de uma minoria, para se evitar a igualdade que a ciência —para Goldstein/Orwell— certamente traria para toda a humanidade, era necessário refrear o ímpeto de pesquisa, a não ser em áreas sancionadas pelo Estado. Orwell nos apresenta duas dessas áreas: a pesquisa militar, de menor expressão, e a lingüística, esta sim a ciência por excelência desse novo Estado. Uma vez que o homem é capaz de ver o que quer ver e não o que supostamente existiria para ser visto, uma vez que toda a realidade é completamente forjada na mente do observador,

então basta restringir a ciência à lingüística, para que, criando uma linguagem projetada, crie-se um mundo particular, sem nenhum parâmetro de comparação externo.

Já discutimos no capítulo sobre "1984" sobre a exeqüibilidade ou não dessa nova língua e de se ela funcionaria ou não como meio de forjar um mundo completamente projetado por seus criadores. O que nos importa aqui é notar que, mesmo descrente do homem, Orwell é absolutamente crente na ciência como força transformadora —positiva — dentro da sociedade. Através de seu bom uso —aprendemos no livro de Goldstein—, haveria finalmente utopia sobre a Terra. Só não existe porque o homem é inviável, porque seus baixos instintos sempre vencem os bons.

Em Vonnegut, a ciência não é considerada nem boa nem má, nem força de transformação para melhor da sociedade, nem força essencialmente perversa. É considerada uma atividade autodestrutiva completamente cega. Os mesmos cientistas que, na geração do protagonista, livraram a humanidade do trabalho repetitivo nas fábricas, automatizando-as todas, estão pesquisando um meio de tirar a função dos próprios cientistas. Agora, o tema é a Terceira Revolução Industrial, que livrará a humanidade, via a construção de máquinas inteligentes, de todo trabalho intelectual. Ou seja, deixada por si só, a ciência vai se encarregar de sua própria destruição, os cientistas vão se encarregar de cortar as próprias cabeças.

Por último, em Gunn, deixando Bradbury de lado, a ciência é vista como atividade criadora de monstros autônomos. Primeiro, um conselho legisla sobre o planeta, criando uma vida sem problemas para todos os que assim desejem. Depois, as máquinas programadas para esse fim tomam conta do sistema e exercem sua programação até que o último ser humano seja preso, obrigado a uma vida de sonhos. Gunn leva a tese do *"momentum tecnológico"* até seu limite. Em resumo, para Gunn, o cientista não compreende muito bem o que faz e, com o aumento de seu poder, vai chegar o instante em que tudo sairá de controle. E não existe volta para isso. Drode adiciona a isso uma dimensão de pesadelo: em troca da submissão virá apenas dor.

***

A discussão sobre se a ciência é uma atividade racional ou não dominou toda a filosofia da ciência no século 20. Racional deve ser entendido, nessa discussão, como atividade sujeita a regras claramente formuláveis. De um lado estão os que defendem a tese de que toda a atividade científica, por mais caótica que pareça, pode ser reduzida — ou, reconstruída— a partir de um punhado de regras claras. Em todos os pontos da história em que se concorda ter havido avanço científico, seria sempre possível ver a aplicação de regras lógicas, mesmo que seus atores tenham agido inconscientes disso.

De outro lado, estão os que defendem uma visão menos ortodoxa da prática científica: ciência é um jogo cujas regras podem ser alteradas, no qual não existem leis de procedimento fixas, uma atividade em que todo o desenvolvimento científico substantivo é acompanhado por um desenvolvimento metodológico paralelo. Ou seja, não existe algo como método —ou racionalidade— científico. Existe história apenas. Mas, mesmo nessa vertente, não existe nenhuma porta aberta para o anticientificismo. Esta é atitude de quem não chega a conhecer ciência e ouve mal as críticas que a ela são feitas. Mas mesmo no meio acadêmico, autores como Feyerabend tiveram de gastar centenas de páginas para provar que não eram nem anticientificistas, muito menos irracionalistas.

A crítica da ciência acompanhada de uma crítica igual do anticientificismo está presente desde os primeiros escritos de Wells. Um projeto consistente com isso —crítica sem fugir do campo da ciência— tem mesmo de desembocar numa prática de educação popular (coisa que Feyerabend defende, em termos mesmo de reapropriação da ciência). Mas esse projeto didático foi entendido como apoio incondicional a uma racionalidade científica fechada e indiscutível. Ou seja, para os críticos de Wells, ele pretendia que a ciência, sendo absolutamente racional, deveria, no limite, ter suas decisões impostas à sociedade. Lendo Wells com cuidado, verificamos que seu projeto era para que, com o tempo —e com a devida educação—, a própria sociedade compreendesse o programa a que fora submetida. Wells diz expressamente em sua “Uma utopia moderna” que a

conclusão da utopia é que todos se tornem samurais, ou seja, que todos ascendam à classe bem informada (em termos científicos).

Mas uma crítica precipitada trouxe o anticientificismo de Huxley e de Zamyatin, que veem a saída para a imposição da ciência nos baixos instintos humanos (no pecado tão querido pelo selvagem ou nas ações um tanto infames dos sediciosos de "Nós"). Só com Orwell é que esse anticientificismo seria revogado e se voltaria ao quadro wellsiano, embora Orwell diga que escreveu "1984" para refutar Wells. Mas a refutação ocorre apenas na prática: o mundo não vai se encaminhar, apesar da ciência, para a utopia, porque entre hoje e ela interpõe-se a sede básica de poder. Na teoria, Orwell vê a atividade científica do mesmo modo que Wells a via, 50 anos antes.

Depois de "1984", com Vonnegut e Gunn (e Drode), a ciência deixa de merecer consideração especial nas distopias. Não encontramos nesses autores os longos discursos acerca do *status* da ciência, como encontrávamos antes. Ou seja, ciência passa a ser uma atividade humana como outra qualquer, com papel destacado na transformação social, mas não mais preponderante, como nos antiutópicos anteriores. Essa maneira de colocá-la pode ser vista também em outras manifestações ficcionais, especialmente no cinema. Tudor (1989) mostrou que, no cinema, a imagem do cientista e da ciência perde progressivamente importância. Cada vez menos —o período estudado vai de 1931 a 1984 — o cientista e a ciência em geral aparecem na tela como criadores ou resolvedores de problemas. Em 1931, em 80% dos filmes de monstros, o criador e/ou o destruidor do monstro era alguém ligado à comunidade científica. Em 1980, só 20% dos filmes mantinham esse esquema. Nesse período, a ameaça à vida em comunidade deixou progressivamente de vir do laboratório, mudando-se para dentro de casa: é o assassino em família, estilo Norman Bates que hoje domina a tela, no papel de monstro.

Dessa forma, o gênero que começou estudando a ciência e a tecnologia como forças forjadoras de uma nova vida em sociedade —sempre, infelizmente, para pior— termina o século abandonando o tema do impacto social da ciência, concentrando-se no

homem. A ciência e a técnica aparecem como coadjuvantes, não mais como atores principais, como motores básicos de mudanças sociais. Uma vez que tanto literatura distópica como cinema de FC —incluído neste último desde obras-primas como “2001” até *trash-movies*, como “It lives again”— apresentam tendências convergentes quanto ao papel da ciência, caberia a pergunta de quem influenciou quem para que isso fosse assim? Ou seja, a literatura distópica reflete um estado de ânimo que permeia a sociedade quanto ao *status* da ciência ou é a ciência (ou metaciência) que se alimenta das imagens ficcionais? Como nota Myers (1989) com respeito à visão de termodinâmica entre cientistas, sociólogos e literatos, o fato é que existe um ciclo. Assim como no caso da termodinâmica, em que o conceito de energia foi extraído de estudos sociais, usado em física e, depois, voltou às ciências sociais revestido de nova autoridade, a ideia que se faz da ciência e de seu papel social circula pela cultura, o literato absorvendo e transformando o estado corrente de discussão acadêmica e o acadêmico usando como metáforas citações extraídas da ciência. Ziman abre seu mais recente livro (Ziman, 1994) com uma metáfora sobre viagens no tempo, para terminar falando de institucionalização da ciência. Essa metáfora assim aplicada pode animar um escritor, cujo conto ou novela poderá servir de nova metáfora em outro texto acadêmico, e assim por diante. Wells usou uma versão fatalista do darwinismo para animar seu “A máquina do tempo”. As imagens do livro foram, depois, usadas em livros de divulgação científica para exemplificar o darwinismo. E, talvez, muitos futuros biólogos tenham estudado em livros baseados nas metáforas calcadas em Wells.

Dada essa influência mútua, essa circulação de ideias pelo mundo da cultura, sem distinção entre texto ficcional, para o grande público, e texto acadêmico, voltado para uma audiência mais especializada, o mais correto talvez seja dizer que a imagem da ciência se transformou durante todo o século 20, com conseqüente perda de *status* para o cientista e para a ciência. No campo acadêmico, isso se reflete nas discussões sobre a racionalidade da atividade científica. Na literatura, na parte cada vez menor que as discussões sobre

ciência ocupam nas antiutopias (e também em outros subgêneros da FC não estudados aqui). Esse paralelismo, novamente, reforça a tese de que o estudo desses textos de ficção tem relevância sociológica que não pode ser esquecida.

E devemos enfatizar "paralelismo" em lugar de "influência". Não é que uma visão de como se constitui a ciência extravase para a cultura não-acadêmica e, então, apareçam livros "sob a influência" desse ponto de vista. Os antiutópicos representam reflexão independente, não-acadêmica, sobre o importante tema do impacto social da ciência. São o paralelo ficcional dos textos acadêmicos dissertativos. Quando os escolhemos baseados em critérios de rigor e de consistência (e não fazemos o mesmo com textos acadêmicos, escolhendo alguns apenas e deixando centenas para o esquecimento?) encontramos as mesmas discussões, só que revestidas de aspectos novos que talvez só a forma de ficção possa veicular. No mínimo, só a ficção é capaz, se bem feita, de imergir o leitor no mundo descrito, em lugar de simplesmente expô-lo para discussão, como fazem textos teóricos.

b. a sociedade e o indivíduo

André Rezler (1985, pp. 196-216) fala do homem nas antiutopias do século 20 como o "*último homem*". Por que último? Porque é a única (e, talvez, tragicamente, a última) pessoa parecida conosco. E se parece conosco justamente por partilhar com o homem de nosso tempo um sentimento de individualidade que não mais tem lugar nesse futuro tecnológico.

Paradoxalmente —e, mais uma vez, para reforçar a ideia das antiutopias como a literatura dos efeitos perversos do planejamento social—, a individualidade total é de fato atingida nesse Estados futuros, o sonho da individualidade e da igualdade totais plenamente satisfeitos. Mas algo sai errado nesse projeto. Enquanto é um engenheiro empenhado na construção da *Integral*, D-503 não tem dúvidas quanto à sua liberdade e individualidade. Ele é livre na igualdade do Estado Único e é único (individual) pois ninguém mais tem seu número. Mas não é essa a individualidade almejada pelo pensador

liberal do século 20, o autor de distopias. Zamyatin se refere com pesar aos "números", cidadãos do Estado Único de daqui a 12 séculos, procurando despertar no leitor uma repulsa por esse rebaixamento da individualidade. Na verdade, objetivamente, nada mais individual que a numeração. Enquanto podem existir milhares de Joões da Cunha, existe um só D-503.

E cada um dos Joões quer ser um indivíduo e nenhum deles quer sê-lo como D-503. Assim, está implícita uma noção de individualidade que pode ser resumida em: não existe qualquer possibilidade de se formarem indivíduos num meio social igualitário. Igualdade, por outro lado, é uma ambição dos autores desses textos. Pelo menos, nenhum deles pode ser considerado conservador como um Robert Heinlein quem, por sinal, sempre descreve o futuro com isenção, na linha de que a sociedade em qualquer época enfrentará muitos problemas, mas sempre saberá resolvê-los, não por ações conjuntas, mas porque cada época gera o herói ajustado à situação difícil. Heinlein é um apólogo da individualidade liberal, do herói sem escrúpulos, sem qualquer compromisso social, que despreza a igualdade e a democracia (quando se refere à necessidade de contratar brasileiros para uma de suas firmas, o herói de "O homem que vendeu a Lua", de 1950, diz a um de seus acólitos para que este encontre "*umas focas amestradas que falem português e espanhol"*), mas que vence sempre em nome de um objetivo transcendente: o progresso da humanidade (definido justamente por essa capacidade de formar heróis ajustados).

Os autores estudados aqui não são como Heinlein, são mais atentos às nuances que matizam a sociedade e querem encontrar um equilíbrio entre indivíduo e Estado. É isso que leva autores como Burgess (1978) a definir a literatura distópica com literatura de indivíduo versus Estado, literatura que explora o limite da individualidade frente a um meio que impõe normas de organização cada vez mais restritivas.

Qual o limite para a atuação do Estado, para a intervenção do poder público na vida do indivíduo? Para Bellamy, o exército industrial exigia conscrição de cada cidadão

entre 21 e 45 anos de idade. "*E quem não concordar com isso*", explica o dr. Leete ao maravilhado homem do passado, West, "*é condenado à prisão solitária, alimentado a pão e água, até que consinta exercê-lo*".

Isso é suficiente? Para um autor satírico como Jerome K. Jerome, não. "*A igualdade é impossível de se obter quando cada um se lava como quer —uns, três a quatro vezes por dia, outros, nunca. Agora, todos são lavados pelo Estado*" (de "A nova utopia ou o mundo no ano 3000", de 1899, citado em Versins, 1972, p. 469).

Essa discussão é inerente à própria história do gênero utópico e, se se seguir a definição meio maniqueísta da distopia como indivíduo contra o Estado, seria lícito dizer que as utopias privilegiam o Estado, enquanto as antiutopias satirizam (ou deploram, conforme o humor da época) essas intervenções do poder público na vida individual.

Conforme a época, a sátira é explícita. E a época da sátira durou bastante: de Aristófanes a Swift, com ecos tardios em Jerome K. Jerome e mesmo em Vonnegut. Este chega mesmo a repetir no conto "Harrison Bergeron" a ideia já expressa por Jerome 60 anos antes: "*Quando um homem ultrapassa outros em força ou porte, nós lhe cortamos um braço ou uma perna a fim de restabelecer o equilíbrio*" (de "A nova utopia...", de 1899). No conto de Vonnegut, de 1961, a ação se desenrola em 2081, quando, depois da 212ª, 213ª e 214ª emendas à Constituição norte-americana, ficou decidido que todos devem ser absolutamente iguais. Quem é mais inteligente que a média deve usar um rádio instalado no ouvido, que emite um ruído diferente a cada 20 segundos. Logo, nenhum pensamento podia durar mais que isso, pois cada estalo aturde suficientemente o portador. Para o lado físico, pessoas mais belas que a média deviam usar máscaras, pessoas mais velozes ou mais fortes, coletes de chumbo. Claro que o pobre, belo, forte e inteligente Harrison se revolta, unicamente para ser trucidado durante um show de TV, sem que ninguém dê por isso.

Mas, no século 20, o tom da sátira mudou para o pesar das antiutopias sombrias. Talvez pelo argumento que expõem autores como Mumford ou Frye. Nunca antes a

humanidade esteve tão perto de poder efetivamente realizar uma utopia. Mumford, em "Técnica e civilização", vê isso com bons olhos: bastaria mudar a direção de algumas coisas, mudar alguns hábitos, para que a humanidade entrasse no paraíso. Frye, menos otimista, vê o século 20 como a época em que um homem essencialmente igual a seus irmãos do neolítico tem nas mãos ferramentas que podem destruir todo o planeta, que podem escravizar todos, que podem comprometer irreversivelmente o futuro. A notar que o otimismo de Mumford se tempera entre 1934, ano da publicação de "Técnica e civilização" e 1965, ano do artigo "Utopia, the city and the machine". Neste, o autor vê na Segunda Guerra a prova de que a ciência já atingiu um ponto em que pode implantar, à força, uma utopia eterna no planeta. Mesmo deixando de lado os argumentos obscuros do autor, o fato é que ele, como outros, identifica com a Segunda Guerra um ponto de virada com respeito à imagem pública da ciência. Também Ziman (1994, p. 29) assinala que o sucesso do projeto Manhattan provou ao grande público que a ciência bem organizada teria poder ilimitado. Mas notemos que, em termos simplesmente numéricos, não existem mais antiutopias escritas depois da Segunda Guerra do que antes dela. Mais, o gênero tem no sentimentalóide e alegórico "Fahrenheit 451" praticamente seu último exemplar. Depois disso, ele se voltaria para as antiutopias não-sociais.

Mas, tomando em consideração o fato óbvio de que os Estados não são outra coisa senão construções humanas, o que está em jogo em todas as obras estudadas não é propriamente indivíduo contra Estado, mas indivíduo essencial —com o devido perdão pelo termo— contra indivíduo gregário. Não é contra alienígenas construtores de Estados perfeitos que o homem tem de lutar. É contra homens como ele ou, no limite, contra a porção gregária de si mesmo. Afinal, o homem quer ser um indivíduo ou quer a proteção confortável de um Estado? A que preço? Para Zamyatin, o preço é exato: toda, literalmente, toda a liberdade. Dado como premissa que existe uma oposição essencial entre liberdade e felicidade, os fundadores do Estado Único tomam a única alternativa a seu ver correta: abdicar do ridículo sonho de liberdade individual.

Mas, sem apelar para esse extremo, onde estará o equilíbrio? Talvez "*Revolução no futuro*" tenha sido a primeira antiutopia a examinar com clareza essa situação. Talvez tenham sido os ventos da Segunda Guerra, terminada sete anos antes de sua publicação. O protagonista criado por Vonnegut descobre não a inviabilidade da revolução, mas a inviabilidade dos revolucionários. Depois disso, estava aberto, na literatura, o caminho para as antiutopias não-sociais: para homens inviáveis, só mesmo a intervenção total do Estado disfarçada de não-intervenção total do Estado. É justamente nesse paradoxo que se funda a "sociedade" dessas utopias, quando "sociedade" passa a significar simplesmente "mais de dois respirando sobre o mesmo planeta".

Interessante notar, mesmo que evitemos falar em evolução de um tema, que Zamyatin era leitor de Dostoievski e Vonnegut, de Zamyatin. Para Dostoievski, em "Os irmãos Karamazov", a felicidade pode ser definida como o estado no qual não se exigem decisões por parte dos indivíduos. E tal estado é tão agradável que todos entregariam de bom grado a liberdade para obtê-lo. É nessa leitura que está o germe da sociedade do Estado Único, no qual o conflito realmente importante é entre liberdade e felicidade, resolvido pela perda total da primeira e tendo como resultado, realmente, a obtenção da última.

Mas, continuando com Dostoievski —desta vez em "O subsolo"— o homem é essencialmente vil e sempre fará algo para prová-lo. Mesmo que se lhe dê tudo, que sejam sanados todos seus problemas materiais, ele fará algo fora das previsões razoáveis, "*unicamente para provar a si mesmo que homens são homens e não teclas de piano*": "*Desde todos os tempos, a grande preocupação do homem foi provar a si mesmo que ele é um homem e não uma engrenagem*".

Em Zamyatin, apesar de o Estado Único ter cortado pela raiz a simples ideia de liberdade pela supressão total de qualquer noção de indivíduo "em privado", fora do Estado, resta algo que leva alguns desviantes a se seduzirem pela barbárie, isto é, pela liberdade ao preço da felicidade. Essa é a via pela qual caminha o protagonista e, assim

parece, outros “números” em “*Nós*”. E a solução final para isso é dada quando o Estado Único divulga haver encontrado o remédio final para esses desvios: a lobotomia total. Todos devem se apresentar aos oficiais médicos para que lhes seja tomada a última porção do corpo onde poderia se alojar a liberdade. E pronto: D-503 sente-se de novo em paz.

Ou seja, Zamyatin confia no homem, confia justamente na deplorável característica que Dostoievski vê como divisor de águas entre homens e autômatos. Este diz que o homem sempre fará, mesmo dadas condições perfeitas para sua vida, algo “*para se emporcalhar*”. É nisso que Zamyatin confia. Ou seja, escritor que alerta sobre os perigos do Estado totalitário, Zamyatin vê no indivíduo —nos piores impulsos deste como o quer Dostoievski— a saída para se escapar à automação total. Esta só será possível quando o Estado destruir definitivamente cada pessoa, como se vê no final de “Nós”. Enquanto houver homens, existe salvação.

Vonnegut, escrevendo sua “*Revolução no futuro*” depois da experiência da Segunda Guerra Mundial, vira a solução de Dostoievski de cabeça para baixo. Sim, o homem é vil e sempre fará algo contra as expectativas mais razoáveis. Quando os norte-americanos do livro são presenteados com tudo o que sempre pretenderam, o resultado é a infelicidade, o tédio e a apatia gerais. Um homem possuidor de uma casa pré-fabricada, com TV, com todos os eletrodomésticos pensáveis etc., é triste, entediado e, quando pode, põe a casa abaixo com um maçarico. Nesse sentido, age contra as expectativas, como afirmava o autor de “*O subsolo*”. Mas nisso não reside qualquer esperança, como para Zamyatin. Vonnegut adota a premissa dostoievskiana, mas para chegar a outra conclusão. O homem age contra as expectativas, destrói o que construiu, revolta-se —”*emporcalha-se*”, para voltar aos termos de “*O subsolo*”— apenas para, no final, passar a agir como as máquinas por ele destruídas. Os operários destroem tudo durante a frustrada revolução e, logo em seguida, começam felizes a fazer o trabalho das máquinas. Ou seja, o homem pode se emporcalhar para tentar provar que não é uma tecla de piano mas, no final, tudo o

que consegue é provar apenas isso. Talvez não seja por acaso que o título original de "*Revolução no futuro*" é "*Player piano*", ou "*A pianola*".

De Zamyatin a Vonnegut, perde-se o valor do indivíduo como força que resiste ao Estado, que preserva a originalidade. Ele até continua a resistir, mas não sabe porque o faz. Ou sabe, intuitivamente: conforme a técnica avança e lhe tira o trabalho maquinal, sua vida se estreita, já que ele não saberia agir criativamente. Mas sua resistência, fundada em algo tão pouco consistente quanto querer ser igual a uma máquina, acaba sempre em derrota. Ele não sabe por que resiste e, certamente, também desconhece os motivos do final sempre frustrado de suas invectivas contra o Estado.

Antes de Zamyatin, note-se que, em "Uma história dos tempos futuros", existem menções a indivíduos que, mesmo vivendo de acordo com todas as normas impostas pelo Estado, militam silenciosamente contra ele. A figura do clínico em Wells, que aguarda o momento em que pessoas mais versadas em ciência possam ter voz ativa no Estado, é prova disso. Wells não nos mostra esse homem em ação, mostra-nos apenas sua lenta preparação para o futuro. Em todo caso, é evidente que o autor confia na eficiência desse homem e em que sua ação no futuro terá reais possibilidades de sucesso

Mas esse indivíduo, esse último homem, desaparece daí para diante. Zamyatin, Huxley e Orwell não acreditam em sua eficiência. D-503 acaba lobotomizado, Bernard Marx acaba aderindo ao sistema e sendo rejeitado por ele (a pior forma de castigo) e Winston acaba absorvido. Vonnegut vem então com sua tese de que a revolta falha porque não existe nada que sustente o que chamamos humanidade. Tiradas as dificuldades materiais, capazes de gerar alguma organização, alguma revolta, o homem fica face a face consigo mesmo, ou seja, com nada. E essa conclusão, levada ao extremo em "Revolução no futuro", já estava presente em "1984" quando Winston, tomado de amor pelos desgraçados proles, vai a eles em busca de conhecimento de como era a Inglaterra antes de ela ter se tornado a "Rampa de pouso n° 1", apenas para descobrir que os proles não têm memória, não têm tradição, não têm nada a oferecer.

No fim de contas, os "*últimos homens*" de Rezler só existem mesmo nas antiutopias de segunda, com heróis e com final feliz. Li (ou Quem) de "Este mundo perfeito", de Ira Levin, de 1970, é um último homem, herói que avança contra um Estado totalitário e, mesmo cercado de toda tentação, derrota esse Estado em nome de valores nos quais nós (supostamente do passado distante) acreditamos. (Faríamos hoje uma revolução em nome de ideais de 400 anos atrás? Essa é, só para constar, mais uma convenção das antiutopias futurísticas, mais uma coisa inteiramente artificial na qual devemos acreditar para que o gênero funcione.)

A partir de Vonnegut, têm-se como novidade apenas as utopias não-sociais, aquelas nas quais a convivência, supostamente perfeita, é conseguida através da imersão de todos em sonhos induzidos por drogas.

É bom notar que pesquisas de opinião levadas a cabo entre operários parecem reforçar a expectativa de Vonnegut. Um levantamento feito pelo Instituto Francês de Opinião Pública na década de 60 (citado por Fourastié e Courthéoux, 1967, pp. 238-239) mostrou que, podendo escolher entre futuros possíveis, 65% dos operários preferiram acima de tudo aumento de salários, 30%, aumento dos períodos de ócio e 5% não opinaram. Além disso, com respeito à aposentadoria, a maioria prefere um aumento de benefícios do que a redução da idade-limite para se retirar do mercado de trabalho. Assim, aparentemente, os homens, apesar do caráter maquinal de seus empregos, preferem-nos ao ócio. Portanto, quando quebram suas máquinas, o primeiro que fazem —mostra Vonnegut — é consertá-las e agir de acordo com elas.

As utopias não-sociais tomam as mesmas premissas de Vonnegut e as extrapolam. Com o desenvolvimento da técnica e o barateamento da produção, o ócio, gostemos ou não, será obrigatório. Salvar-se-ão disso meia dúzia de artesãos marginais e só. Dessa forma, surgirá como premente a questão de como conter pessoas ociosas que querem mesmo é trabalhar e se parecerem com máquinas. A solução apresentada é: vamos encerrar todos em um mundo de sonhos.

Dessa forma, o gênero que começa como estudo dos efeitos perversos do desenvolvimento científico e técnico sobre a sociedade e tenta apresentar quais as saídas para que ela não soçobre no ócio ou na escravidão termina por destruir o problema de origem. O problema é como construir sociedades estáveis e dignas? Resposta das últimas utopias: destruindo as sociedades.

As antiutopias totalitárias como as de Zamyatin ou Orwell criam sociedades à custa dos indivíduos. Ninguém (a menos dos desviantes) na Oceânia de Orwell ou no Estado Único de Zamyatin nos reflete, representa uma visão razoável de futuro. Em Orwell, na verdade, restariam indivíduos entre os proles, "*livres como animais*", com os quais o partido do Grande Irmão não se preocupa muito. Mas, se existem, são poucos: Winston não nos mostra nenhum. Em Vonnegut, restariam indivíduos apenas entre os desviantes mais educados. Entre os "*reeks and wrecks*", não há esperança. Na classe dirigente, existe um ou outro indivíduo como Paul Proteus —se é que—, mas que estão fadados ao fracasso eterno, a fazer revoluções "*apenas para constar*", como diz o irônico Lasher.

E nas distopias não-sociais? Sociedade, essa não sobrevive, nem para constar. E indivíduos imersos em sonhos, até que ponto podemos chamá-los de indivíduos? É mais razoável dizer que, eliminada a convivência, um traço essencial de o que entendemos por "homem" está destruído. Os animais encerrados nos úteros artificiais de Gunn ou nos casulos acolchoados de Drode não mais são indivíduos. O prêmio é, em Gunn, o prazer eterno. Em Drode, nem isso.

Depois de Drode, praticamente não existem antiutopias, e nenhuma das poucas mais recentes acrescenta algo ao que foi dito aqui: são os pensamentos de Orwell, Huxley, Gunn requentados ou então mais uma tardia refutação do "*paraíso cockney*" de Bellamy (assim chamado com desprezo, na época, por William Morris).

Isso quer dizer que o gênero, de certa forma, esgotou suas alternativas pelos extremos. O Estado absoluto sobre o indivíduo não funciona como provedor de felicidade

—pelo menos não para nós, os últimos homens. O indivíduo —se é que podemos chamá-lo assim— absoluto sobre tudo, encerrado em um universo particular, igualmente não nos satisfaz. O meio termo poderia ser tema de um trabalho ficcional utópico ou distópico?

Uma tendência que poderia ter escrito um trabalho assim teria sido o cyberpunk, movimento que teve início na década de 1980 e em William Gibson, seu maior expoente. A obra central de Gibson é “Neuromancer”, no qual nos é apresentado um futuro em que todas as tendências visíveis no presente se encontram realizadas: as cidades são muito maiores —a numeração dos prédios é contínua entre Nova Iorque e Chicago—, a poluição é maior, os ricos fogem para casas em órbita do planeta e o Estado vai se retirando da periferia, deixando tudo nas mãos de gangues. A diferença é que nesse novo mundo —não muito distante no tempo, uns 30, 40 anos— existe uma rede planetária de troca de informações, uma superInternet na qual, além de dados, todos têm representação física. Ou seja, ao lado do mundo real, existe um mundo virtual completo, com representações de todos os vivos e de muitos mortos, mantidos autônomos e “vivos” devido à preservação de seus dados de memória. O herói da novela, Case, é um cowboy do ciberespaço, um aventureiro, *expert* em recobrar dados perdidos, dados secretos etc. Gibson publicou isso em 1984, quando a Internet ainda era apenas uma modesta rede para uso de cientistas. Hoje, essa possibilidade se aproxima cada vez mais. A diferença, é claro, é que ainda não temos um ciberespaço movimentado como um videogame. Ainda são redes de computadores trocando bits e não ambientes com o visual arrojado sugerido por Gibson —ou pelo risível filme “The lawnmower man”, lançado no Brasil como “O passageiro do futuro”, em 1992.

Em todo caso, o mundo cyberpunk representa uma possibilidade interessante para a especulação distópica. Não seria necessário encerrar definitivamente os seres humanos em casulos artificiais, pois estes têm o inconveniente, primeiro, de cortar de vez as possibilidades de contato interpessoal e, depois, de nem sequer serem ambientes agradáveis. No ciberespaço, pode-se ter um alto grau de controle da realidade, pode-se

jogar como em um videogame, só que muito mais realisticamente e, mais, é possível o contato interpessoal mediado pela rede, entre as representações visuais (e táteis, e auditivas, e olfativas) de cada indivíduo. Isso parece distante? Um videogame de grande sucesso em todo o mundo, “Doom”, lançado há cerca de dois anos, permite que duas pessoas, cada uma ligada em seu computador, se encontrem —e se matem— em cenários em três dimensões. Isso está à venda em qualquer loja de informática por modestas duas dezenas de dólares. Não se trata de ficção futurística.

***

Há quase cem anos, os ingleses descobriram qual o maior inconveniente do automóvel: levantar poeira nas estradas (veja acima, na parte 3b.). Assim, não se deve culpar os antiutópicos por terem extrapolado as tendências mais visíveis em sua época, desde a economia e o “fim da história” vitorianos, em Wells, até o sucesso invasivo da engenharia, em Vonnegut. O que isso mostra é que tanto a previsão informada e acadêmica quanto a extrapolação literária erram em comum. Quem errará menos? Quem tiver mais sensibilidade para sua época, para perceber quais são os limites teóricos das tendências que vê atuando. Nesse sentido é que se deve considerar as antiutopias ferramentas importantes de especulação social, desde que seus autores se preocupem, como o fizeram alguns dos estudados aqui, em ancorar sua narração em tendências visíveis e dar-lhes um desenvolvimento plausível. Respeitados esses cânones mínimos, eles cumprem o projeto wellsiano —sempre Wells— de que boa sociologia e boa literatura podem, no limite, confluir inteiramente.

6
BIBLIOGRAFIA

a. obras de referência consultadas

ABRASH, Merritt (1983) - Silverberg's The world inside. *in* Rabkin, Greenberg & Olander (1983a).

ALKON, Paul (1987) - Origins of futuristic fiction: Felix Bodin's “Novel of the future”. *in* Slusser, Greenland e Rabkin.

ALKON, Paul (1987a) - Origins of futuristic fiction. University of Georgia Press, Athens.

ALLEN, Francis R.; HART, Hornell; MILLER, Delbert C.; OGBURN, William F. & NIMKOFF, Meyer F. (1957) - Technology and social change. Appleton-Century-Crofts, Nova Iorque.

ALLEN, L. David (1974) - Science fiction reader's guide. Tradução brasileira: “No mundo da ficção científica”, de Antonio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy. Summus Editorial, São Paulo, s/d.

AMIS, Kingsley (1960) - New maps of hell. Tradução francesa: “L'univers de la science-fiction”, de Élisabeth Gille. Payot, Paris, 1962.

ARISTÓTELES - Poética. Tradução de Ingram Bywater. Encyclopaedia Britannica Great Books, Encyclopaedia Britannica Inc., Chicago, 1952.

ASHLEY, Mike (1982) - The illustrated book of science fiction lists. Simon & Schuster, Nova Iorque.

AZIZA, Claude e GOIMARD, Jacques (1987) - Encyclopédie de poche de la science fiction. Presses Pocket. Paris.

BARROS, Roque S. M. de (1987) - Nós, a utopia de Zamyatin. Suplemento “Cultura”, O Estado de S. Paulo, 6 de junho.

BEARDSLEE, David e O'DOWD, Donald (1961) - The college-student image of the scientist. Science, v. 133, pp. 997-1001.

BEAUCHAMP, Gorman (1983) - Zamyatin's We. *in* Rabkin, Greenberg & Olander (1983a).

BELTRAN, Alain (1991) - La fée électricité. Gallimard, Paris.

BENFORD, Gregory (1985) - The scientist in literature. *in* "Science and the future - 1986". Encyclopaedia Britannica Inc. Chicago.

BENFORD, Gregory (1987) - Reactionary utopias. *in* Slusser, Greenland e Rabkin.

BERGONZI, Bernard (organizador) (1976) - H. G. Wells, a collection of critical essays. Prentice Hall Inc. Englewood Cliffs.

BERGONZI, Bernard (1976) - The time machine: an ironic myth. *in* Bergonzi org.

BOUDON, R. e BOURRICAUD, F. (1982) - Dictionaire critique de sociologie. Tradução brasileira: "Dicionário crítico de sociologia", de Maria Letícia Guedes Alcoforado e Durval Ártico. Editora Ática, São Paulo, 1993.

BRIANS, Paul (1987) - Nuclear holocausts - Atomic war in fiction, 1895-1984. The Kent State University Press, Kent.

BROOKS, Harvey (1985) - Technology-related catastrophes: myth and reality. *in* Friedländer, Holton, Marx e Skolnikoff.

BUCHANAN, R. A. (1992) - The power of the machine. The import of technology from 1700 to the present. Vicking Books, Londres.

BURGESS, Anthony (1978) - 1985. Tradução brasileira, "1985", de João Maia Neto e Júlia Tettamanzy. Editora L & PM, Porto Alegre, 1985.

CALINESCU, Matei (1985) - The end of man in twentieth-century thought: reflections on a philosophical metaphor. *in* Friedländer, Holton, Marx e Skolnikoff.

CAZES, Bernard (1986) - Histoire des futurs. Éditions Seghers, Paris.

CINEMANIA MICROSOFT (1992) - Interactive movie guide. CD-ROM da Microsoft

CLARESON, Thomas (1992) - Science Fiction. *in* Grolier multimidia encyclopedia. Software Toolworks.

CLARKE, I. F. (1986) - The idea of the future - une découverte franco-britannique? Futures, abril, 325-342.

CLARKE, I. F. (1992a) - 20th century future-think - all our yesterdays. Futures, abril, 251-260.

CLARKE, I. F. (1992b) - 20th century future-think - rediscovering original sins. Futures, maio, 388-396.

CLARKE, I. F. (1992c) - 20th century future-think - the city: heaven-on-earth or the hell to come? Futures, setembro, 701-710.

CUNHA, Fausto (1972) - Uma ficção chamada ciência. Vozes, Revista de Cultura, 66 (5), pp. 21-28.

DICKSON, Lovat (1978) - H. G. Wells. *in* Encyclopaedia Britannica, 15ª edição. Encyclopaedia Britannica Inc., Chicago.

ELKINS, Charles (1983) - E. M. Forster's "The machine stops": liberal-humanist hostility to technology. *in* Erlich & Dunn (editores).

ERLICH, Richard D. & DUNN, Thomas P. (editores) (1983) - Clockwork worlds - Mechanized environments in SF. Greenwood Press, Westport.

FEYERABEND, Paul (1991) - Three dialogues on knowledge. Basil Blackwell, Oxford.

FIKER, Raul (1985) - Ficção científica - Ficção, ciência ou épica da época? L & PM Editores, Porto Alegre.

FOURASTIÉ, Jean e COURTHÉOUX, Jean-Pierre (1967) - Reflexiones sobre el futuro de la civilización del ocio. *in* VVAA La civilization des loisirs. Tradução espanhola: "La civilización del ocio", de Evaristo Rodriguez Rivera. Ediciones Guadarrama, Madri, 1968.

FRANKLIN, H. Bruce (1983) - Visions of the future in science fiction films from 1970 to 1982. *in* Kuhn, ed., 1990.

FRIEDLÄNDER, Saul (1985) - Themes of decline and end in nineteenth-century western imagination. *in* Friedländer, Holton, Marx e Skolnikoff.

FRIEDLÄNDER, Saul, HOLTON, George, MARX, Leo e SKOLNIKOFF, Eugene (editores) (1985) - Visions of apocalypse: end or rebirth? Holmes & Meier, Nova Iorque.

FRYE, Northrop (1965) - Varieties of literary utopias. Daedalus, 94(2), pp. 323-347.

FUNKENSTEIN, Amos (1985) - A schedule for the end of the world: the origins and persistence of apocalyptic mentality. *in* Friedländer, Holton, Marx e Skolnikoff.

GALBREATH, Robert (1983) - Ambiguous apocalypse: transcendental versions of the end. *in* Rabkin, Greenberg e Olander.

GALLUP (1987) - O quê (sic) o brasileiro pensa da ciência e da tecnologia. Museu de astronomia e ciências afins, Rio de Janeiro.

GATTEGNO, Jean (1983) - La science-fiction, PUF, Paris, 4a. edição.

GERALD, George Fitz e DILLON, John (1976) - Introduction. *in* The late great future - 14 of the brighest SF tales about the dark side of tomorrow. Fawcett Publications Inc., Greenwich, Connecticut.

GRANGER, Giles-Gaston (1994) - A ciência e as ciências. Editora da Unesp, São Paulo. Tradução de Roberto Leal Ferreira.

GREENLAND, Colin (1987) - Images of nineteen eighty-four: fiction and prediction. *in* Slusser, Greenland e Rabkin.

GUNN, James (1975) - Alternate worlds - The illustrated history of science fiction. Prentice -Hall Inc., Englewood Cliffs.

GUNN, James ed. (1988) - The new encyclopedia of science-fiction. Viking/Penguin Inc., Londres.

HANDLIN, Oscar (1965) - Science and technology in popular culture. Daedalus, 94(1), pp. 156-170.

HARDY, Phil ed. (1991) - Science Fiction, The Aurum Film Encyclopedia. Aurum Press, Londres, 2a. edição revista.

HAY, George (1987) - O'Brien's interim report. *in* Slusser, Greenland e Rabkin.

HIRSCH, Walter (1958) - The image of the scientist in science fiction. American Journal of Sociology 63, pp. 506-512.

HOFFMAN, Thomas P. (1983) - The theme of mechanization in “Player Piano”. *in* Ehrlich & DUNN (editores).

HORRIGAN, Brian (1991) - How the 20th. century found the future. *in* "Science and the future". Encyclopedia Britannica Inc., Chicago.

HUET, Marie-Hélène (1987) - Anticipating the past: the time riddle in science fiction. *in* Slusser, Greenland e Rabkin.

HUNTINGTON, John (1987) - Orwell and the uses of the future. *in* Slusser, Greenland e Rabkin.

HUXLEY, Aldous (1959) - Brave new world revisited. Tradução portuguesa: "Regresso ao admirável mundo novo", de Rogério Fernandes. Editora Livros do Brasil, Lisboa, s/d.

JAMESON, Fredric (1982) - Progress versus utopia; or, can we imagine the future? Science Fiction Studies, 9, pp. 147-158.

JARVIS, Sharon ed. (1985) - Inside outer space - Science fiction professionals look at their craft. Frederick Ungar Publishing Co., Nova Iorque.

JEAN, Georges (1994) - Voyages en utopie. Gallimard, Paris.

KENNEDY, Paul (1993) - Preparing for the twenty-first century. Tradução brasileira, "Preparando para o século 21", de Waltensir Dutra. Editora Campus, Rio de Janeiro, 1993.

KERN, Gary (1987) - News versus fiction: reflections on prognostication. *in* Slusser, Greenland e Rabkin.

KONING, Hans (1981) - Onward and upward with the arts. The eleventh edition. New Yorker, 2 de março.

KUHN, Annette ed. (1990) - Alien zone - Cultural theory and contemporary science fiction cinema. Verso, Londres.

KUHN, Thomas S. (1962) - The structure of scientific revolutions. The University of Chicago Press, Chicago, 1970.

LARDREAU, Guy (1988) - Fictions philosophiques et science-fiction. Actes Sud, Arles.

LEM, Stanislaw (1985) - Microworlds. Ensaios editados por Franz Rottensteiner. Octopus Publishing Group, Londres, 1991.

LLOPIS, Rafael (1975) - Historia natural de los cuentos de miedo. Ediciones Júcar, Madri.

LOSANO, Mario (1990) - Storie di automi - Dalla Grecia classica alla Belle Époque . Tradução brasileira: "Histórias de autômatos - Da Grécia à Belle Époque" de Bernardo Joffily. Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

LYAU, Bradford (1987) - Knowing the unknown: Heinlein, Lem and the future. *in* Slusser, Greenland e Rabkin.

LYON, David (1994) - The electronic eye, the rise of surveillance society. Polity Press, Cambridge, UK.

MALSEN, Elizabeth (1987) - One man's tomorrow is another's today: the reader's world and its impact on nineteen eighty-four. *in* Slusser, Greenland e Rabkin.

MANUEL, Frank (1965) - Toward a psychological history of utopias. Daedalus, 94(2), pp. 293-322.

MATTER, William (1983) - On "Brave new world". *in* Rabkin, Greenberg & Olander (eds.) (1983a).

MAZLICH, Bruce (1993) - The fourth discontinuity. The co-evolution of humans and machines. Yale University Press, New Haven.

McCONNELL, Frank (1987) - Boring dates: reflections on the apocalypse game. *in* Slusser, Greenland e Rabkin.

MILGRAM, Stanley (1976) - Obedience to authority - An experimental view. Tradução brasileira: "Obediência à autoridade", de Luiz O. C. Lemos. Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro, 1983.

MIRANDA, Orlando (1994) - O mistério dos mistérios (Esboço de uma tipologia sociológica da literatura policial). Cadernos de Sociologia, FFLCH/CCS/USP.

MORRISON, Phill (1985) - The actuary of our species: the end of humanity regarded from the viewpoint of science. *in* Friedländer, Holton, Marx e Skolnikoff.

MOTA, José Manuel (1987) - Media, messages and myths: three fictionists for the near future. *in* Slusser, Greenland e Rabkin.

MUMFORD, Lewis (1934) - Technics and civilization. Harcourt and Brace Company, Nova Iorque.

MUMFORD, Lewis (1965) - Utopia, the city and the machine. Daedalus, 94(2), pp. 271-292.

MYERS, Greg (1989) - Nineteenth-century popularizations of thermodynamics and the rethoric of social prophecy. *in* Energy & Entropy - Science and culture in Victorian Britain. Patrick Brantlinger (editor). Indiana University Press, Bloomington.

NAHIN, Paul J. (1993) - Time machines. Time travel in physics, metaphysics and science fiction. American Institute of Physics, Nova Iorque.

ORWELL, George (1941) - Wells, Hitler and the world state. *in* The collected essays, journalism and letters of George Orwell, vol. 2: My country right or left, 1940/1943. Editado por Sonia Orwell e Ian Angus. Penguin Books, Middlesex, 1968.

ORWELL, George (1946) - Politics vs. literature: an examination of Gulliver's Travels. *in* The collected essays, journalism and letters of George Orwell, vol. 4: In front of your nose, 1945/1950. Editado por Sonia Orwell e Ian Angus. Penguin Books, Middlesex, 1970.

ORWELL, George (1946a) - Review of “We”, by E. I. Zamyatin. *in* The collected essays, journalism and letters of George Orwell, vol. 4: In front of your nose, 1945/1950. Editado por Sonia Orwell e Ian Angus. Penguin Books, Middlesex, 1970.

POHL, Frederik (1987) - Coming up to 1984. *in* Slusser, Greenland e Rabkin.

POSTMAN, Neil (1993) - Technopoly - the surrender of culture to technology. Vintage Books, Nova Iorque.

QUIRÓS, J. L. G. (1981) - Las utopías negativas del siglo 20. El reformismo como utopía. *in* Las Utopías en el Mundo Occidental. Ramón García Cotarelo, compilador, pp. 97-114. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Zamorra.

RABKIN, Eric S. (1983a) - Atavism and utopia. *in* Rabkin, Greenberg & Olander (editores) (1983a).

RABKIN, Eric S. (1983) - Why destroy the world? *in* Rabkin, Greenberg e Olander (1983).

RABKIN, Eric S., GREENBERG, Martin H. e OLANDER, Joseph D. (editores) (1983) - The end of the world. Southern Illinois University Press, Carbondale.

RABKIN, Eric S., GREENBERG, Martin H. e OLANDER, Joseph D. (editores) (1983a) - No place else. Explorations in utopian and dystopian fiction. Southern Illinois University Press, Carbondale.

REICHE, Harald A. T. (1985) - The archaic heritage: myths of decline and end in antiquity. *in* Friedländer, Holton, Marx e Skolnikoff.

RESCHER, Nicholas (1980) - Technological progress and human happiness, *in* Unpopular essays on technological progress. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.

RESZLER, André (1985) - Man as nostalgia: the image of the last man in twentieth-century postutopian fiction. *in* Friedländer, Holton, Marx e Skolnikoff.

RUSSELL, Bertrand (1949) - The scientific outlook. George Allen & Unwin, Londres, segunda edição.

RUSSELL, Bertrand (1952) - Machines and the emotions. *in* Sceptical Essays. George Allen & Unwin, Londres (5ª reimpressão).

SCHOLES, Robert e RABKIN, Eric (1977) - Science fiction: History, science, vision. Tradução espanhola: “La ciencia ficción - Historia, ciencia, perspectiva”, de Remigio Gómez Díaz. Taurus Ediciones S/A, Madri, 1982.

SEARLES, Baird (1988) - Films of science fiction and fantasy. Harry N. Abrams, Inc., Nova Iorque.

SEGAL, Howard P. (1983) - Vonnegut's "Player Piano": an ambiguous technological dystopia. *in* Rabkin, Greenberg & Olander (eds.) (1983a).

SERVIER, Jean (1979) - L'Utopie. PUF, Paris.

SHIPPEY, T. A. (1987) - Variations on newspeak: the open question of nineteen eighty-four. *in* Slusser, Greenland e Rabkin, 1987.

SLUSSER, George E. (1987) - Storm warnings and dead zones: imagination and the future. *in* Slusser, Greenland e Rabkin, 1987.

SLUSSER, George E., GREENLAND, Colin e RABKIN, Eric S. (editores) (1987) - Storm Warnings - Science fiction confronts the future. Southern Illinois University Press, Carbondale.

SMITH, David C. (1986) - H. G. Wells, desperately mortal - A biography. Yale University Press, New Haven.

SNOW, C. P. (1959) - The two cultures and a second look. Tradução espanhola: "Las dos culturas y un segundo enfoque", de Salustiano Masó. Alianza Editorial, Madri, 1977.

STABLEFORD, Brian (1983) - Man-made catastrophes. *in* Rabkin, Greenberg e Olander (1983).

STEINHOFF, William (1983) - Utopia reconsidered: comments on 1984. *in* Rabkin, Greenberg & Olander (eds.) (1983a).

TAVARES, Bráulio (org.) - Fantastic, fantasy and science fiction literature catalog. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, s/d.

TAYLOR, Frederick Winslow (1911) The principles of scientific management. Reedição de 1942 da Harper & Brothers Publishers, Nova Iorque.

TODD, Ian e WHEELER, Michael (1978) - Utopia. Orbis Publishing Company, Londres.

TOYNBEE, Arnold J. (1948) - Civilization on trial. Tradução brasileira: “Estudos de história contemporânea”, de Brenno Silveira e Luiz de Sena. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1976, 4ª edição.

TROUSSON, Raymond (1971) - Introduction à “L’an deux mille, quatre cent quarante”. Éditions Ducros, Bordeaux.

TROUSSON, Raymond (1979) - Voyages aux pays de nulle part - Histoire littéraire de la pensée utopique. Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelas.

TUDOR, Andrew (1989) - Monsters and mad scientists - A cultural history of the horror movie. Basil Blackwell, Oxford.

TUDOR, Andrew (1989a) - Seeing the worst side of science. Nature, 340, p. 589-592.

TYMN, Marshall (1985) - Science fiction in the classroom. *in* Jarvis (ed.).

VERNIER, Jean-Pierre (1973) - Introdução à versão francesa de “Uma história dos tempos futuros”. Aubier-Flammarion, Paris.

VERSINS, Pierre (1972) - Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction. Editions L'Age d'Homme, Lausanne.

WAGAR, W. Warren (1983) - The rebelion of nature. *in* Rabkin, Greenberg e Olander (1983).

WAGAR, W. Warren (1983) - Round trips to doomsday. *in* Rabkin, Greenberg e Olander (1983).

WEST, Anthony (1976) - H. G. Wells. *in* Bergonzi (org.).

WOLFE, Gary K. (1983) - The remaking of zero: beginning at the end. *in* Rabkin, Greenberg e Olander.

ZAMYATIN, Yevgeny (1922) - H. G. Wells. *in* “A soviet heretic - Essays by Yevgeny Zamyatin”. Tradução de Mirra Ginsburg. The University of Chicago Press, Chicago, 1970.

ZIMAN, John (1994) - Prometheus bound - Science in a dynamic steady state. Cambridge University Press, Cambridge, UK.

ZIPES, Jack (1983) - Mass degradation of humanity and massive contradictions in Bradbury's vision of America in Fahrenheit 451. *in* Rabkin, Greenberg & Olander (editores) (1983a).

b. obras literárias citadas

(Uma vez que nem sempre pudemos ler os originais e não existem, na maior parte dos casos, edições de referência, citamos apenas autor, título em português —se existir tradução, se não, a tradução é literal— título original —quando disponível— e ano da publicação —quando disponível).

ARISTÓFANES
O parlamento das mulheres (Ecclesiazusae), ca. 392 a. C.
ASIMOV, Isaac
Trilogia da fundação (Foundation trilogy), 1951-1953.
BARJAVEL, René
Devastação (Ravage), 1942.
BELLAMY, Edward
Daqui a cem anos (Looking backward), 1888.
BESTER, Alfred
O homem demolido (The demolished man), 1952
Tiger, tiger, 1955.
BRADBURY, Ray
Fahrenheit 451, 1953.
BURGESS, Anthony
A laranja mecânica (The clockwork orange), 1962.
BUTLER, Samuel
Erewhon or Over the range, 1872.

CAPEK, Karel

A guerra das salmandras , 1937.

CLARKE, Arthur

Fim da infância (Childhood’s end), 1953.

2001, 1968.

2010, 1982.

DICK, Philip

Os 3 estigmas de Palmer Eldritch (The 3 stigmata of P. Eldritch), 1965.

O caçador de andróides (Do androids dream of electric sheep?), 1968.

Ubik, 1969.

DOSTOIEVSKI, Fiodor

Notas do subsolo, 1864.

Os irmãos Karamazov, 1879/1880.

DRODE, Daniel

A superfície do planeta (Surface de la planète), 1959.

EFREMOV, Ivan

A nebulosa de Andrômeda, 1957.

FLAMMARION, Camille

O fim do mundo (La fin du monde), 1893.

FORSTER, Edward Morgan

A máquina pára (The machine stops), 1909.

GIBSON, William

Neuromancer, 1984.

GUNN, James

Os vendedores da felicidade (The joy makers), 1961.

Futuro imperfeito (Future imperfect), 1964.

GUTTIN, Jacques

Epígona, uma história do século futuro (Epigone, une histoire du siècle futur), 1659

HARBOU, Thea Von

Metrópolis (Metropolis), 1927.

HEINLEIN, Robert Hanson

O homem que vendeu a Lua (The man who sold the moon), 1950.

HUXLEY, Aldous

Admirável mundo novo (Brave new world), 1932.

O macaco e a essência (Ape and essence), 1949.

KORNBLUTH, Cyril

A pequena mala preta (The little black bag), 1950.

Os mercadores do espaço (The space merchants, com F. Pohl), 1953.

A marcha dos idiotas (The marching morons), ca. 1954.

LE GUIN, Ursula

Os despossuídos (The dispossessed), 1974.

LEVIN, Ira

Este mundo perfeito (This perfect day), 1970.

LONDON, Jack

O tacão de ferro (The iron heel), 1907.

MADDEN, Samuel

Memórias do século 20 (Memoirs of the 20th century), 1733

MERCIER, Louis-Sébastien

O ano 2440 (L'an 2440), 1771.

MILLER, Jr.,Walter

Um cântico para Leibowitz (A canticle for Leibowitz), 1959.

ORWELL, George

1984, 1949.

POHL, Frederik

Os mercadores do espaço (The space merchants, com C. Kornbluth), 1953.

A praga de midas (The Midas plague), 1954.

Jem, 1979.

RAND, Ayn

Hino (Anthem), 1938.

RESTIF de la Bretonne

Os póstumos (Les posthumes), 1802.

ROSNY-Aîné, Joseph-Henry

A morte da Terra (La mort de la Terre), 1910.

SHECKLEY, Robert

Imortalidade e companhia (Imortality Inc.), 1959.

Ômega, o planeta dos condenados (The status civilization), 1960.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft

Frankenstein (Frankenstein or the modern Prometheus), 1818.

SILVERBERG, Robert

Mundos fechados (The world inside), 1972.

SIMAK, Clifford

As cidades mortas (City), 1952.

STEWART, George

Só a Terra permanece (Earth abides), 1949.

STURGEON, Theodore

Além do humano (More than human), 1953.

SWIFT, Jonathan

As viagens de Gulliver (Gulliver's travels), 1726.

VERNE, Jules

Paris no século 20 (Paris au XXe siècle), 1863.

Os 500 milhões da begum (Les 500 millions de la bégum), 1879.

O Adão eterno (L'eternel Adam), ca. 1900.

VONNEGUT, Jr., Kurt

Revolução no futuro (Player piano), 1952.

Harrison Bergeron, 1961.

Cama de gato (Cat's cradle), 1962.

O almoço dos campeões (Breakfast of champions), 1973.

Hócus-pócus (Hocus-pocus), 1990.

WELLS, Herbert George

A máquina do tempo (The time machine), 1895.

A ilha do dr. Moreau (The island of dr. Moreau), 1896.

O país dos cegos (The country of the blind), ca. 1896.

Uma lâmina ao microscópio (A slip under the microscope), ca. 1896.

Quando o adormecido despertar (When the sleeper wakes), 1897.

Uma história dos tempos futuros (A story of the days to come), 1899.

Os primeiros homens na Lua (First men in the moon), 1901.

O alimento dos deuses (The food of the gods), 1904.

Tono Bungay, 1909.

WYLIE, Philip

O princípio do fim (The end of the dream), 1972.

ZAMYATIN, Yevgeny

Nós, ca. 1920.

ZELAZNY, Roger

Beco dos malditos (Damnation alley), 1969.

APÊNDICE

Filmes que mostram o futuro do planeta —sem a ajuda de viagens no tempo, sem adicionar alienígenas à ação— são relativamente poucos, talvez menos de 10% da produção no gênero. Ainda assim, apresentam uma notável homogeneidade de cenário. Independentemente de serem produções caras ou filmes B, todos mostram que o futuro será muito pior que o presente. Como? Poluição, pragas, guerra nuclear, colapso econômico.

Por um lado, é lícito supor que o futuro sombrio aja principalmente como artifício para dar ritmo à ação e maior relevo ao herói. Nesse respeito, note-se que apenas duas distopias são filmadas: “1984” e “Fahrenheit 451”. A primeira recebeu duas versões, sendo que a de 1956 pouco tinha a ver com o espírito do livro. A segunda também não foi fiel ao original e, quem sabe, o tenha superado. Novamente, mais no cinema que na literatura, a distopia é um gênero difícil, devido à necessidade de criar o herói para disparar a ação e, depois, reabsorvê-lo sem que o ambiente tenha se modificado significativamente.

Descontado o argumento quanto ao artifício narrativo, o fato é que o século 20, na mais popular das formas de arte (ou de entretenimento) vê o futuro com maus olhos, o que reflete o mal-estar da sociedade com relação às dádivas e perigos reservados a ela pela atividade de cientistas e de engenheiros.

A lista abaixo não pretende ser exaustiva, mas deve conter a maioria dos filmes que mostram o futuro produzidos desde 1926 até 1990. As principais fontes de consulta foram:

Science fiction encyclopedia, Phil Hardy (ed.), Aurum Press, Londres, 1991.

L’apocalypse nucléaire et son cinéma, Hélène Puisieux, Les éditions du Cerf, 1987.

Cinemania, Microsoft, versão de 1992.

Baseline motion picture guide, ScanRom Publications, s/d.

1926

Título: Metropolis

Direção: Fritz Lang

Produção: Erich Pommer (UFA)

Atores principais: Brigitte Helm, Alfred Abel, Rudolf Klein-Rogge

Sinopse: Em futuro não determinado (cerca do ano 2000), Metrópolis, a "Cidade Máquina", é regida pelo megaempresário John Fredersen. Seu filho se apaixona por Maria, uma líder religiosa operária, e o casal deve superar toda uma saga para se reunir. No final, morre o cientista maluco (Rotwang), responsável pela construção do robô que levou as massas à rebelião e ao caos, Fredersen, filho e Maria dão-se as mãos e o operariado faz as pazes com os dirigentes.

1930

Título: Just imagine

Direção: David Butler

Produção: Ray Henderson (Fox)

Atores principais: El Brendel, Maureen O'Sullivan

Sinopse: Musical. Rapaz é enviado por um raio a 1980 e lá vive um caso de amor.

1935

Título: Transatlantic tunnel

Direção: Maurice Elvey

Produção: Gaumont

Atores principais: Richard Dix, Madge Evans

Sinopse: As dificuldades encontradas por um engenheiro que chefia projeto, no futuro próximo, de ligar Inglaterra e EUA.

1936

Título: Things to come

Direção: William Cameron Menzies

Produção: Alexander Korda (London Films)

Atores principais: Raymond Massey, Ralph Richardson, Cedric Hardwicke

Sinopse: Everytown é uma cidade feliz até que explode a guerra mundial, que dura de 1940 a 1970. O período 1970-2036 é de reconstrução, com cenários e ações que lembram a desolação e barbárie de "Mad Max". Em 2036, Everytown está reconstruída, mas tornou-se uma utopia afluente sem imaginação. Roteiro de H. G. Wells, seu único trabalho para o cinema.

1956

Título: 1984

Direção: Michael Anderson

Produção: N. Peter Ratvon (Holiday Film Productions)

Atores principais: Edmond O'Brien, Michael Radgrave, Jan Sterling

Sinopse: Baseado em parte em George Orwell. O final, no entanto, é mudado, a fim de se conformar aos tempos de Guerra Fria. Em lugar de ser "reabsorvido" pelo sistema (como no livro e na versão posterior, de 1985), Winston e Julia são executados, enquanto bradam slogans contra o Grande Irmão.

1956

Título: World without end

Direção: Edward Bernds

Produção: Richard Heermance (Allied Artists)

Atores principais: Hugh Marlowe, Nancy Gates, Rod Taylor

Sinopse: Astronautas, através de uma dobra temporal, vão parar em 2058 e encontram a Terra devastada por um holocausto nuclear. Os seres humanos restantes vivem sob a terra e devem se defender de seres mutantes.

1958

Título: Teenage caveman

Direção: Roger Corman

Produção: Roger Corman (Malibu, Nicholson - Arkoff)

Atores principais: Robert Vaughn, Leslie Bradley, Joseph Hamilton

Sinopse: Vaughn, o futuro agente da UNCLE, é um homem das cavernas cuja tribo jamais atravessa uma linha proibida. ele, claro, o faz, apenas para que o espectador descubra que a ação se desenvolve no futuro, depois do fim da (nossa) civilização.

1962

Título: The creation of the humanoids

Direção: Wesley Barry

Produção: Genie Productions Inc.

Atores principais: Don Megowan, Frances McCann

Sinopse: Muito depois da Terceira Guerra Mundial, os seres humanos são quase todos estéreis e andróides ultra-sofisticados são maioria nas cidades. Vem então à tona o status "humano" deles. Um modesto precursor das questões levantadas em "Blade Runner".

1964

Título: The last man on Earth

Direção: Sidney Salkow

Produção: La Regina

Atores principais: Vincent Price, Franca Bettoia

Sinopse: Uma praga dizima a humanidade. Os que restam, salvo o protagonista, são agora vampiros. Refilmado como "The Omega Man". Baseado em novela de Richard Matheson.

1965

Título: La decima vittima

Direção: Elio Petri

Produção: Champion

Atores principais: Marcello Mastroianni, Ursula Andress

Sinopse: No século 21, o assassinato é legalizado e disputas são transmitidas pela TV. Mastroianni e Andress são finalistas em um desses programas.

1966

Título: Fahrenheit 451

Direção: François Truffaut

Produção: Vineyard

Atores principais: Oskar Werner, Julie Christie, Cyril Cusack

Sinopse: Em futuro indeterminado, o único crime contra o Estado é possuir (e ler) livros. Um bombeiro (na verdade, um queimador de livros) muda de lado e passa de destruidor a leitor.

1966

Título: Fin août à l'hôtel ozone

Direção: Jan Schmidt

Produção: Czechoslovak Army

Atores principais: Ondrej Jariabek, Beta Ponicanova, Magda Seidlerova

Sinopse: Nove mulheres vagam pela desolação pós-Terceira Guerra Mundial em busca de meios para reconstruir a humanidade.

1967

Título: Privilege

Direção: Peter Watkins

Produção: World Films

Atores principais: Paul Jones, Jean Shrimpton

Sinopse: Em futuro próximo, Igreja e Estado se unem e usam astro de música popular para influenciar e sujeitar o povo, especialmente, os jovens.

1968

Título: Planet of the apes

Direção: Franklin Schaffner

Produção: Apjac

Atores principais: Charlton Heston, Roddy McDowall, Kim Hunter

Sinopse: Astronautas saem da Terra e para ela voltam. Descobrem que estão mais de um milênio depois de uma catástrofe nuclear que dizimou a humanidade e deixou o planeta para macacos inteligentes.

1969

Título: Crimes of the future

Direção: David Cronenberg

Produção: Cronenberg

Atores principais: Ronald Mlodzik, Jon Lidolt

Sinopse: No futuro próximo, o grosso das mulheres foi dizimado por um contaminante espalhado via cosméticos. Na falta delas, desenvolve-se a pedofilia.

1969

Título: The Gladiators

Direção: Peter Watkins

Produção: Sandrews

Atores principais: Arthur Pentelow, Frederick Danner

Sinopse: No futuro próximo, as tensões entre países são resolvidas por lutas entre gladiadores, durante os "Jogas da Paz".

1970

Título: Beneath the planet of the apes

Direção: Ted Post

Produção: Apjac

Atores principais: James Franciscus, Linda Harrison, Victor Buono

Sinopse: Primeira seqüência de "O planeta dos macacos". Seres humanos que restam sobre o planeta cultuam a última bomba atômica.

1970

Título: No blade of grass

Direção: Cornel Wilde

Produção: MGM

Atores principais: Nigel Davenport, Anthony May

Sinopse: Depois que um vírus destrói toda a agricultura da Terra, os homens tentam sobreviver no caos.

1970

Título: THX 1138

Direção: George Lucas

Produção: American Zoetrope

Atores principais: Robert Duvall, Donald Pleasance

Sinopse: Duvall se rebela contra o Estado, é preso, foge e, quando está para ser preso, a polícia decide que o custo/benefício da captura deixou de valer a pena. Assim, consegue escapar para a superfície do planeta.

1971

Título: A clockwork orange

Direção: Stanley Kubrick

Produção: Polaris Productions

Atores principais: Malcom McDowall, Patrick Magee

Sinopse: No futuro próximo, delinqüente juvenil é condicionado para abandonar a violência e, assim, torna-se vítima indefesa da sociedade violenta que o engendrou. Uma versão moderna e perversa de “Cândido”.

1971

Título: Glen and Randa

Direção: Jim McBride

Produção: Sidney Glazier Productions

Atores principais: Steven Curry, Shelley Plimpton

Sinopse: Dois adolescentes saem de seu paraíso particular e cruzam uma américa devastada pela guerra nuclear, em busca da cidade de Metrópolis. A única prova que eles têm da existência dessa cidade é um velho gibi da Mulher Maravilha.

1971

Título: N. P.

Direção: Silvano Agosti

Produção: Zeta-A-Elle

Atores principais: Francisco Rabal, Ingrid Thulin, Irene Papas

Sinopse: Um magnata é raptado e sofre lavagem cerebral antes de poder substituir seus operários por máquinas. Desmemoriado e jogado entre os operários, eventualmente torna-se líder destes.

1971

Título: The Omega man

Direção: Boris Sagal

Produção: Walter Seltzer Productions

Atores principais: Charlton Heston, Anthony Zerbe, Rosalind Cash

Sinopse: Refilmagem de "O último homem sobre a Terra". Em 1975, anos depois de a humanidade ter sido dizimada por uma praga, um homem tenta se manter vivo e eliminar os seres humanos que se transformaram em vampiros.

1971

Título: Punishment park

Direção: Peter Watkins

Produção: Chartwell Films

Atores principais: Carmen Argenziano, Stan Armsted

Sinopse: Os EUA criam campos de concentração para deter quem se opõe à guerra com o Vietnã. Um grupo de detentos prefere tentar o "punishment park" de três dias, em lugar de ficar preso por três anos.

1971

Título: Zero population growth

Direção: Michael Campus

Produção: Sagittarius

Atores principais: Oliver Reed, Geraldine Chaplin

Sinopse: Devido à superpopulação e à poluição ambiental extrema, o Estado resolve que ninguém poderá ter filhos por 30 anos. Um casal resolve desafiar tal permissão.

1973

Título: Soylent green

Direção: Richard Fleischer

Produção: MGM

Atores principais: Charlton Heston, Edward G. Robinson

Sinopse: Na Nova Iorque de 2020, um policial (Heston) descobre que, esgotados os recursos ambientais, o povo está sendo alimentado com biscoitos feitos a partir de cadáveres humanos.

1973

Título: Sleeper

Direção: Woody Allen

Produção: Rollins-Joffe

Atores principais: Woody Allen, Diane Keaton

Sinopse: Dono de restaurante naturalista é reanimado no século 22 e descobre que a Terra é dominada por um Grande Irmão. O protagonista resolve integrar a resistência à tirania.

1973

Título: Zardoz

Direção: John Boorman

Produção: John Boorman-Fox

Atores principais: Sean Connery, Charlotte Rampling

Sinopse: Em 2293, o mundo está dividido entre a barbárie e os redutos civilizados constituídos pelos vários Vortex. Mas tais redutos são um mar de tédio e a ideia é deixar que os bárbaros os invadam a fim de reconstituir uma humanidade com vontade de viver.

1974

Título: Damnantion alley

Direção: Jack Smight

Produção: Landers-Roberts-Zeitman-Fox

Atores principais: George Peppard, Jan-Michael Vincent, Dominique Sanda

Sinopse: Aventureiros cruzam os EUA devastados por guerra nuclear a fim de levar auxílio a uma cidade atacada por uma praga. No caminho, encontram sobreviventes, mutantes etc. Baseado em novela de Roger Zelazny.

1975

Título: A boy and his dog

Direção: L. Q. Jones

Produção: Third LQJ Inc-JAF Productions

Atores principais: Don Johnson, Susanne Benton, Jason Robards

Sinopse: Excepcional adaptação da novela de Harlan Ellison. Um garoto e seu cão telepata (Blood) cruzam a América devastada, isso em 2024, e encontram sobreviventes "civilizados" no subsolo. O garoto é raptado a fim de ser usado como reprodutor, pois todos no subsolo são estéreis. Consegue fugir e, entre a garota do subsolo que foge com ele e seu cão, acaba optando pelo último e lhe dá a garota como alimento.

1975

Título: Death race 2000

Direção: Paul Bartel

Produção: New World

Atores principais: David Carradine, Sylvester Stallone

Sinopse: No ano 2000, o governo ditatorial promove um circo para o povo, com corridas de carros na qual os competidores ganham pontos ao passar por cima de pedestres. No fim, em rede nacional de TV, Carradine depõe o presidente e coloca fim à barbárie.

1975

Título: The last days of man on Earth

Direção: Robert Fuest

Produção: Goodtimes Enterprises

Atores principais: Jon Finch, Jenny Runacree, Sterling Hayden

Sinopse: Em futuro incerto, cientista tenta resolver o problema da guerra e da fome que assolam a humanidade, mas tudo o que consegue fazer é gerar um monstro.

1975

Título: Rollerball

Direção: Norman Jewison

Produção: United Artists

Atores principais: James Caan, John Houseman, Ralph Richardson

Sinopse: O ano é 2018. Para divertir as massas, megacorporações futuras (que substituíram os governos) promovem jogos parecidos com hóquei, nos quais os jogadores podem chegar a morrer. Caan é tão bom no assunto que precisa ser afastado a fim de que o circo possa continuar.

1975

Título: The ultimate warrior

Direção: Robert Clouse

Produção: Warner Brothers

Atores principais: Yul Brinner, Max von Sydow

Sinopse: Em 2012, a humanidade morre de fome e o botânico interpretado por von Sydow desenvolve uma semente apta a sobreviver na Terra devastada. Brinner é o aventureiro que aparece para garantir a sobrevivência das forças do bem.

1976

Título: Logan's Run

Direção: Michael Anderson

Produção: MGM

Atores principais: Michael York, Jenny Agutter, Peter Ustinov

Sinopse: Em 2274, todos vivem bem até os 30 anos, quando então são mortos em um ritual público. York é um “runner”, rebelde que ajuda os de 30 anos a escaparem de seu destino fatal.

1976

Título: Rollerbabies

Direção: Carter Stevens

Produção: Classic

Atores principais: Robert Random, Suzanne McBain

Sinopse: Para sanar o problema da superpopulação, só pessoas licenciadas podem fazer sexo, na TV, para entreter a audiência. Um produtor à beira da falência inventa um programa onde são mostradas orgias por concurso.

1979

Título: Quintet

Direção: Robert Altman

Produção: Lion's Gate Films-Fox

Atores principais: Paul Newman, Vittorio Gasman, Bibi Andersson

Sinopse: Depois de um holocausto nuclear, a Terra atravessa uma nova idade do gelo. A maior parte das pessoas é estéril, menos a mulher de Paul Newman. Eles chegam a uma cidade onde todos se entretêm jogando Quinteto, um jogo misterioso e mortal.

1979

Título: The Ravagers

Direção: Richard Compton

Produção: Col Productions

Atores principais: Richard Harris, Art Carney

Sinopse: Harris é o aventureiro cuja esposa foi morta por gangue de motociclistas, que arma sua vingança eliminando-os e ajudando o que resta da humanidade a reconstruir a civilização. O cenário é o pós-holocausto nuclear, em 1991.

1979

Título: The shape of things to come

Direção: George McGowan

Produção: William Davidson (CFI)

Atores principais: Jack Palance, Carol Linley, John Ireland

Sinopse: Remake incerto do clássico de Korda. Jack Palance é o ditador da Lua, que pretende —e acaba frustrado— conquistar a Terra.

1980

Título: Deathwatch

Direção: Bertrand Tavernier

Produção: Selta-Gaumont

Atores principais: Romy Schneider, Harvey Keitel, Harry Dean Stanton

Sinopse: Stanton é um produtor de TV inescrupuloso que contrata Keitel para que este acompanhe a morte lenta de Schneider. Keitel tem uma câmara implantada na cabeça e as imagens captadas são transmitidas para uma estação de TV, editadas e divulgadas como diversão.

1981

Título: Firebird - 2015 AD

Direção: David Robertson

Produção: Mara Productions

Atores principais: Darren McGavin, Doug McClure

Sinopse: Em futuro próximo, ninguém pode ter carros, dada a escassez de gasolina. Carros particulares são, portanto, destruídos. Um destruidor de carros passa da conta e começa a matar.

1981

Título: The last chase

Direção: Martin Burke

Produção: Crown

Atores principais: Lee Majors, Burgess Meredith

Sinopse: Em futuro próximo, automóveis são banidos por um governo ditatorial, dada a escassez de gasolina. Majors reconstrói seu Porsche e tenta chegar à Califórnia, sendo o tempo todo perseguido por Meredith.

1981

Título: Mad Max 2

Direção: George Miller

Produção: Kennedy Miller Entertainment

Atores principais: Mel Gibson, Vernon Wells

Sinopse: Depois da Terceira Guerra Mundial, petróleo vale mais que ouro. Gibson é o aventureiro que resolve ajudar o que resta da civilização, constantemente ameaçada por gangues motorizadas.

1981

Título: Malevil

Direção: Christian de Chalonge

Produção: NEF Diffusion-Telecip

Atores principais: Michel Serrault, Jean-Louis Trintignant

Sinopse: Sobreviventes ao holocausto nuclear reconstroem sua vida no interior da França. Quando os problemas iniciais começam a se resolver, aparecem emissários de um novo governo, estilo "1984". Só três conseguem escapar dos emissários, entre eles, uma mulher grávida.

1982

Título: Blade Runner

Direção: Ridley Scott

Produção: Warner Brothers

Atores principais: Harrison Ford, Sean Young, Rutger Hauer

Sinopse: Policial noir encenado em Los Angeles, em 2019. Ex-policial caça andróides fugidos de colônias espaciais e termina se envolvendo com uma andróide. Baseado em novela de Philip Dick, que morreu no ano de lançamento do filme.

1982

Título: Le dernier combat

Direção: Luc Besson

Produção: Loup

Atores principais: Pierre Jolivet, Jean Bouise

Sinopse: Na Paris devastada do futuro, todos perderam a voz. Jolivet tenta recobrar a sua, enquanto constrói para si uma máquina voadora.

1982

Título: Megaforce

Direção: Hal Needham

Produção: Golden Harvest

Atores principais: Barry Bostwick, Persis Khambatta

Sinopse: Pancadaria pós-holocausto nuclear. Vilarejo com o que resta da civilização luta contra a invasão de um novo Estado opressor.

1982

Título: Parasite

Direção: Charles Band

Produção: Charles Band

Atores principais: Rober Glaudini, Demi Moore

Sinopse: Em cenário pós-holocausto, cientista constrói monstro capaz de comer as pessoas por dentro. Em 3D.

1983

Título: Born in flames

Direção: Lizzie Borden

Produção: Lizzie Borden-Young Film Makers

Atores principais: Honey, Adele Bertei

Sinopse: Ficção futurística feminista. Grupo de mulheres se rebela contra Estado opressor dominado pelo "Partido".

1983

Título: The exterminators of the year 3000

Direção: Jules Harrison

Produção: 2T-Globe

Atores principais: Robert Jannuci, Alicia Moro

Sinopse: Clone de Mad Max 2. A diferença é que o supremo bem, no futuro, não é petróleo, mas água não contaminada.

1983

Título: I nuovi barbari

Direção: Enzo Castellari

Produção: Deaf Film International

Atores principais: Timothy Bent, George Eastman

Sinopse: Em cenário pós-holocausto, dois aventureiros lutam contra gangues de motoqueiros gays.

1983

Título: Stryker

Direção: Cirio Santiago

Produção: HCI International Pictures

Atores principais: Steve Sandor, Andria Savio

Sinopse: Mais um clone de Mad Max 2, desta vez filipino. A pancadaria revolve em torno da posse de água pura.

1983

Título: Taking tiger mountain

Direção: Tom Huckabee, Kent Smith

Produção: The Players Chess Club

Atores principais: Barry Wooller, Judy Church, Lou Montgomery

Sinopse: Em um mundo pós-holocausto nuclear, um grupo de mulheres faz uma lavagem cerebral em um sujeito e o despacha para Gales, com a missão de matar o chefe de uma quadrilha de traficantes de escravas.

1983

Título: 2019, dopo la caduta di New York

Direção: Sergio Martino

Produção: Nuova Dania Cinematografica-Impex Films

Atores principais: Michael Sopkiw, Valentine Monnier

Sinopse: Depois do holocausto, presidente da Confederação Panamericana destaca aventureiro para que este encontre a última mulher fértil da Terra.

1984

Título: DefCon 4

Direção: Paul Donovan

Produção: New World

Atores principais: Leone Zann, Kate Lynch

Sinopse: Quando volta de uma viagem orbital, astronauta encontra a Terra devastada e gangues lutando entre si.

1984

Título: 1984

Direção: Michael Radford

Produção: Umbrella-Roseblum-Virgin Films

Atores principais: John Hurt, Richard Burton

Sinopse: Baseado na novela de George Orwell, sobre Estado futurístico ultra-opressor.

1984

Título: Runaway

Direção: Michael Crichton

Produção: Tri-Star

Atores principais: Tom Selleck, Gene Simmons

Sinopse: Policial no futuro próximo é especializado na caça e destruição de robôs defeituosos.

1985

Título: Brazil

Direção: Terry Gilliam

Produção: Brazil Productions (Terry Gilliam)

Atores principais: Jonathan Pryce, Robert De Niro, Michael Palin

Sinopse: Uma espécie de "1984" irônico. Estado ditatorial do futuro é mantido por burocratas insípidos e quase inconscientes. Palin é um torturador (absolutamente burocrático) e Pryce, um funcionário público sem importância que passa a conhecer o mundo quando resolve consertar um ero cometido pelo computador (devido a uma mosca esmagada, um nome foi digitado erroneamente e a pessoa, morta durante uma sessão legal de tortura).

1985

Título: City limits

Direção: Aaron Lipstadt

Produção: SHO

Atores principais: John Stockwell, Rae Dawn Chong

Sinopse: No futuro próximo, praga mata todos os adultos. Crianças e adolescentes dividem-se em gangues.

1985

Título: Future Kill

Direção: Ronald Moore

Produção: Greg Unterberger, John Best (Magic Shadows)

Atores principais: Edwin Neal, Marilyn Burns

Sinopse: Em futuro pós-holocausto não definido, punks afetados pela radiação remanescente perseguem o que resta de seres humanos decentes.

1985

Título: Mad Max beyond the thunderdome

Direção: George Miller

Produção: Kennedy-Miller Productions

Atores principais: Mel Gibson, Tina Turner

Sinopse: Gibson é o mesmo aventureiro de Mad Max 2. Agora, chega à cidade de Bartertown, que exemplifica o que sobro da civilização depois da guerra nuclear.

1985

Título: Osa

Direção: Oleg Egorov

Produção: Constantin Alexandrov

Atores principais: Kelly Lynch, Daniel Grimm

Sinopse: Depois do holocausto nuclear, água é um bem precioso. Punks encouraçados detém o poder sobre a água e Kelly Lynch deve lutar contra eles.

1985

Título: Trouble in mind

Direção: Alan Rudolph

Produção: Rain city-Island Alive

Atores principais: Keith Carradine, Divine, Lori Singer

Sinopse: No futuro próximo, os EUA estão sujeitos a um governo aparentemente ditatorial. Os personagens vagam sem rumo, com Carradine escorregando para o crime.

1985

Título: 2020 - Texas gladiators

Direção: Kevin Mancuso

Produção: Eureka

Atores principais: Harrison Muller, Al Cliver

Sinopse: Mais um clone de Mad Max 2, com motoqueiros maus e aventureiros bons lutando em torno de água.

1986

Título: Dead-end drive-in

Direção: Brian Trenchard-Smith

Produção: Springvale-New South Wales

Atores principais: Ned Manning, Natalie McCurrie

Sinopse: Depois de colapso da economia, em 1990, a Austrália se transforma em palco de crime, guerras entre gangues etc.

1986

Título: The final executioner

Direção: Romolo Guerrieri

Produção: Immagine

Atores principais: William Mang, Carina Costa

Sinopse: Depois do holocausto nuclear, os sobreviventes sãos constituem os "privilegiados", enquanto os lesados são usados como caça de diversão.

1986

Título: Radioactive dreams

Direção: Albert Pyun

Produção: ITM

Atores principais: John Stockwell, Michael Dudikoff

Sinopse: Dois garotos são encerrados em um abrigo em 1996, logo antes de uma guerra nuclear total. Quando saem de lá, já é 2010 e o mundo está devastado.

1986

Título: Terminus

Direção: Pierre William Glenn

Produção: CAT Productions-CBL Filmproduktion

Atores principais: Johnny Halliday, Karen Allen

Sinopse: Mais um filme sobre corridas de carros (mortais) situado no pós-holocausto nuclear.

1987

Título: Hell comes to Frogtown

Direção: Donald Jackson

Produção: New World

Atores principais: Roddy Piper, Rory Calhoun

Sinopse: Piper é um dos últimos homens férteis dos EUA, depois do holocausto nuclear. O país é dominado por mulheres e não faltam mutantes que se parecem com sapos. A missão de Piper é raptar e engravidar o que resta de mulheres férteis.

1987

Título: Robocop

Direção: Paul Verhoeven

Produção: Orion

Atores principais: Peter Weller, Nancy Allen, Ronny Cox

Sinopse: Weller é um policial cujo corpo é transformado em um robô-policial. O cenário é Detroit em futuro próximo. Os EUA são uma democracia de fachada, dominados inteiramente pela OCP (Omni Consumer Products).

1987

Título: The running man

Direção: Paul Michael Gleser

Produção: Taft-Barish

Atores principais: Arnold Schwarzenegger, Yaphet Kotto

Sinopse: Show de TV no futuro usa condenados como novos gladiadores. Arnie é o herói que vai tentar, durante o show, sabotar o cerne do sistema.

1987

Título: Steel dawn

Direção: Lance Hool

Produção:

Atores principais: Patrick Swayze, Lisa Niemi, Brion Jones

Sinopse: Refilmagem de "Shane", com Swayze defendendo a bela viúva Niemi de vilões interessados no mais valioso bem do futuro: água.

1987

Título: World gone wild

Direção: Lee Katzin

Produção: Apollo

Atores principais: Bruce Dern, Michael Paré

Sinopse: Clone de Mad Max 2, com Dern lutando, em 2087, contra seita religiosa violenta que atenta contra o que resta da civilização.

1988

Título: Cherry 2000

Direção: Steve de Jarnatt

Produção: Orion

Atores principais: Melanie Griffith, Ben Johnson

Sinopse: Melanie Griffith é a aventureira que, em 2017, ajuda um homem a recuperar um modelo de Cherry 2000, uma andróide fabricada especialmente para prazer masculino. No caminho, ele descobre que mulheres de verdade são mais interessantes.

1988

Título: Crime zone

Direção: Luis Llosa

Produção: New Horizons

Atores principais: David Carradine, Sherilyn Fenn

Sinopse: Em futuro indeterminado, dois Estados, Soleil e Froidan, estão continuamente em guerra. Fenn é uma prostitua que quer fugir para a (suposta) liberdade em Soleil.

1989

Título: Robotjox

Direção: Stuart Gordon

Produção: Empire

Atores principais: Gary Graham, Anne Marie Johnson

Sinopse: Disputas entre países são decididas entre gladiadores, em shows de TV. Os gladiadores são “transformers” gigantescos.

1989

Título: Slipstream

Direção: Stephen Lisberger

Produção: Entertainment Film Productions

Atores principais: Mark Hamill, Bob Peck

Sinopse: Depois do holocausto, a Terra está entregue à barbárie. Peck é um andróide com características messiânicas.

1990

Título: Circuitry man

Direção: Steven Lovy

Produção: IRS

Atores principais: Jim Metzler, Dana Wheeler-Nicholson

Sinopse: Destruída a superfície devido à exploração incontrolada do meio ambiente, as cidades são agora subterrâneas.

1990

Título: Crash and burn

Direção: Charles Band

Produção: Full Moon Pictures

Atores principais: Paul Ganus, Megan Ward

Sinopse: Em futuro próximo, depois de devastação (nuclear?), os EUA são dominados por uma megaempresa, a Unicom, que despacha autômatos para matarem membros da resistência.

1990

Título: Hardware

Direção: Richard Stanley

Produção: Wicked Films

Atores principais: Dylan McDermott, John Lynch

Sinopse: Em futuro distante e sombrio, aventureiro encontra os pedaços de um velho robô. Quando ele é reconstruído, todos veem que é um Mark 13, uma máquina assassina, usada nos exércitos do passado.

1990

Título: Megaville

Direção: Peter Lehner

Produção: White Noise

Atores principais: Billy Zane, J. C. Quinn

Sinopse: No futuro próximo, os EUA estão divididos em províncias independentes, a maior parte delas puritanas. O protagonista procura por uma máquina que permite às pessoas viver as experiências e memórias de outras.

1990

Título: Robocop 2

Direção: Irvin Kershner

Produção: Orion

Atores principais: Peter Weller, Nancy Allen

Sinopse: Extensão do original de três anos antes, com Weller lutando contra gangue de traficantes.

1990

Título: Time troopers

Direção: Peter Samann, L. E. Neiman

Produção: Heritage-Austrian TV

Atores principais: Albert Fortell, Hannelore Elsner

Sinopse: Dada a escassez de tudo, as pessoas têm uma espécie de cartão de crédito que determina o tempo de vida. Usado com cuidado, pode durar. Para os gastões, a morte é o destino, seja por suicídio, seja pelas mãos de um assassino pago pelo Estado.

1990

Título: Total Recall

Direção: Paul Verhoeven

Produção: Carolco

Atores principais: Arnold Schwarzenegger, Rachel Ticotin, Sharon Stone

Sinopse: Arnie é o operário que compra memórias da firma Total Recall, memórias de um agente secreto. Por conta disso, vive uma aventura na qual vai para Marte, junta-se a revolucionários e devolve atmosfera ao planeta.

1991

Título: Futurekick

Direção: Damian Klaus

Produção: Concorde (Roger Corman)

Atores principais: Don Wilson, Meg Foster

Sinopse: Estado totalitário do futuro estende seu poder pelo uso de andróides. Uma vez estabilizado o sistema, os andróides começam a ser desativados. Um deles se rebela.